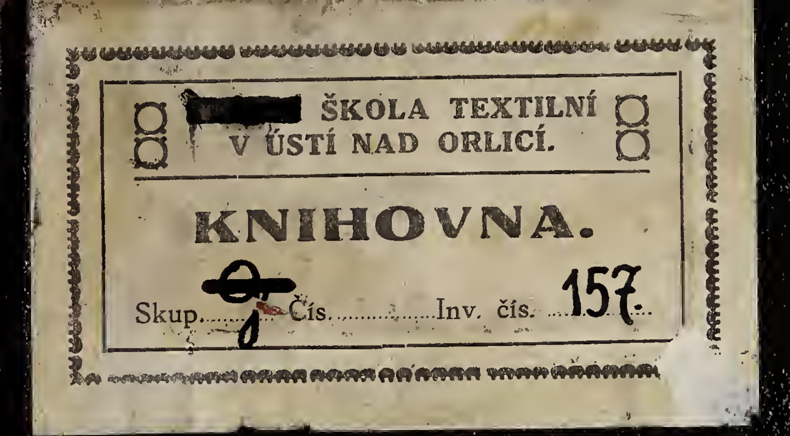
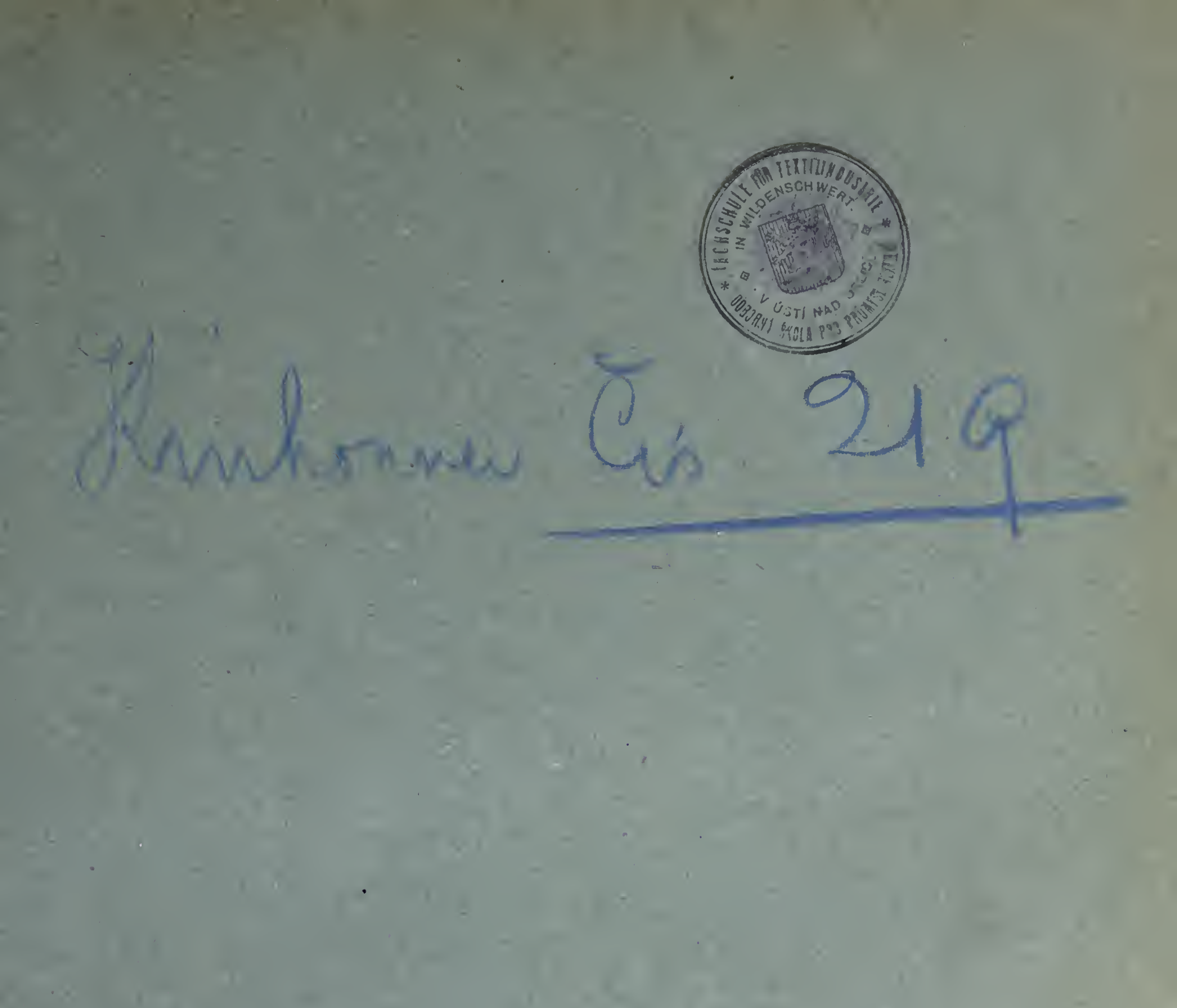





FACHSCHULE FÜR TEXTILINDUSTRIE IN WILDENSCHWERT
V ÚSTÍ NAD ORLICÍ
Knihovna Čís 219



DIE KUNSTAUSSTELLUNGEN IN NEW-YORK IN DER SAISON 1903—1904* VON KLARA RUGE



IT dem Ausschlagen der Bäume, dem Beginne der Blütezeit in der Natur, erstirbt in unserem heissen amerikanischen Klima der Blütensegen auf dem Kunstgebiet. Nur St. Louis macht natürlich dieses Jahr eine Ausnahme. Aber hier in New-York — und auch in den andern Städten der Union — kommen vom April an die Einladungen zu Kunstausstellungen dem Kritiker immer weniger häufig auf den Schreibtisch geflogen. Gegen Ende Mai verirrt sich nur noch selten eine unter die täglichen Briefschaften. Bis Ende März wird aber das Dutzend gar oft voll in einer Woche. Hiermit ist die Eigenart unseres Ausstellungswesens charakterisiert: Unsere Saison drängt sich auf einen kurzen Zeitabschnitt zusammen und während desselben gibt es eine solche Fülle von Ausstellungen, dass sowohl der Berufskritiker als der freiwillige Kritiker aus dem Publikum kaum nachzukommen vermag.

Aber vollständig ermangeln wir in New-York noch eines grossen Ausstellungslokales. Wir vermöchten keine Ausstellung von den Dimensionen eines Pariser Salons, einer deutschländischen oder österreichischen Kunstausstellung unterzubringen. Mehr denn 400 Bilder können selbst in den Räumen unseres „Fine Arts Building“ — dem grössten Ausstellungslokal New-Yorks — kaum gleichzeitig plaziert werden.

Eine völlige Zersplitterung des Ausstellungswesens ist daher ganz unvermeidlich. Ein Totalbild amerikanischer Kunst und amerikanischen Kunstgewerbes inmitten unserer Stadt herzustellen ist heute unmöglich.

Dieses Jahr bekamen wir bruchstückweise schon eine ganze Menge der für die St. Louiser Weltausstellung bestimmten Kunstwerke zu sehen. Der Reigen der Ausstellungen der Künstlervereinigungen ward letzten Winter, wie alljährlich Ende November mit der Ausstellung des „New-Yorker Water-Color-Club“ eröffnet.

Dieser stand ehedem gewaltig unter dem Zeichen des Impressionismus, ja der Klub ist eigentlich gegründet worden, um in Wasserfarben dem Impressionismus zu fröhnen. Nun hat aber der Impressionismus in New-York nur noch eine sehr kleine Anhängerschaft und der „Water-Color-Club“ ist seinem ursprünglichen Programm ziemlich untreu geworden. Dieses Jahr fanden sich sehr dilettantische Arbeiten und sonst fast nur Skizzen für Illustrationszwecke, besonders Umschläge für Zeitschriften vor. Das Häuflein

* Die diesjährigen Ausstellungen waren zum Teil Vorausstellungen der amerikanischen Kunstabteilung auf der Weltausstellung in St. Louis.



Robert Henry, Dame in Schwarz

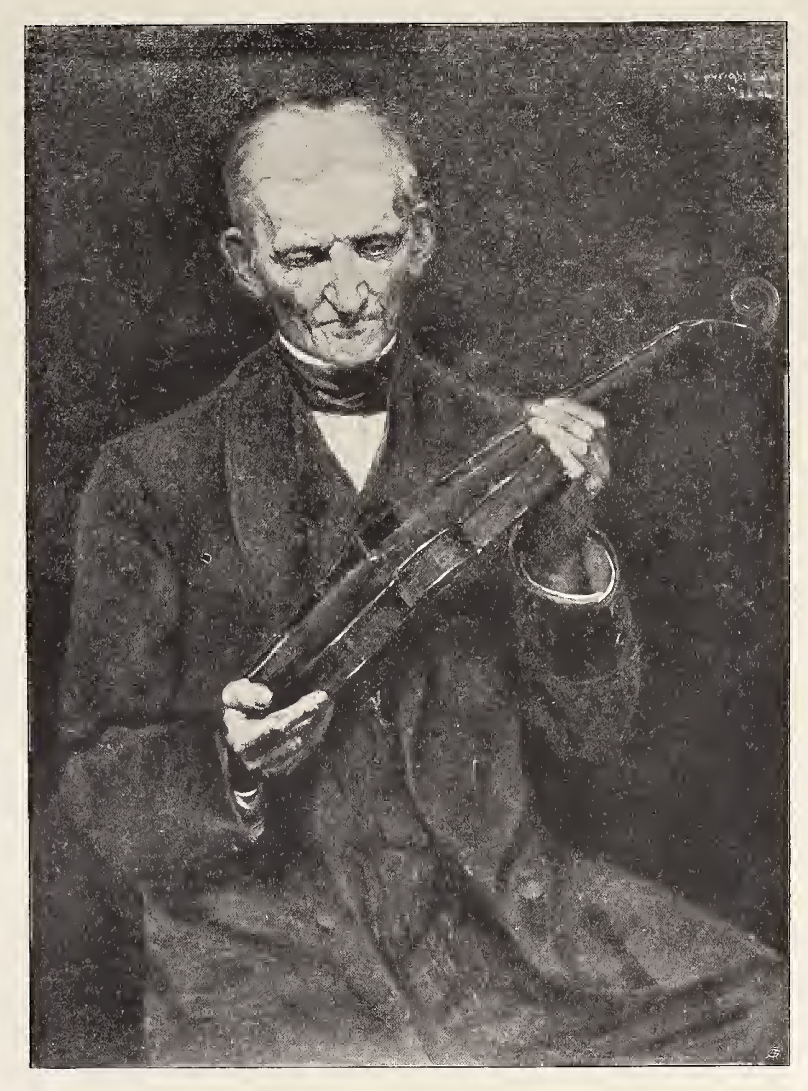
bedeutender Impressionisten, das wir noch beherbergen, hat sich zu der Vereinigung der „Ten American Painters“ zusammengetan, die unter Childe Hassams Aegide, ihre diesjährige Jahresausstellung im März in Denaud Ruels Galerien abhielten. Aber obgleich diese kleine Gemeinde, die sich von der „Society of American Artists“ trennte, die ohnehin schon die Sezessionisten der „Academy“ darstellen, eigentlich ausschliesslich aus Impressionisten zusammengesetzt ist, so haben sich auch hier andere Einflüsse der Moderne eingestellt und die Brutalität, die früher manchmal zu bemerken war, ist gänzlich geschwunden, das Freilichtbild dominiert nicht mehr ausschliesslich, und wenn es erscheint, ist es nicht mehr eine so rohe Naturwiedergabe, sondern die subtilen Reize der Beleuchtung sind zum Teil so fein beobachtet, dass bei aller Naturtreue geradezu in manchen Arbeiten der letzten Ausstellung eine Verklärung zu finden war.

Nächst Childe Hassam waren hier besonders Frank W. Benson, Robert Reid, E. C. Tarbell hervorzuheben.

Die Ausstellungen der „National Academy of Design“ und diejenige der „Society of American Artists“ fanden, wie alljährlich seit die „Academy“ ihr eigenes Gebäude verkauft hat, — da ihr Neubau in Nord New-York noch nicht steht — im Gebäude der „Fine Arts Society“ statt, dem Heim der „American Artists“.

Wenn nicht die Räume so beschränkt wären, dass eine grosse Ausstellung unmöglich wäre und es dafür durch diese beiden Jahresausstellungen doch möglich würde, eine grössere Anzahl Bilder dem Publikum zu zeigen, so wäre heute eine Sonderung dieser beiden Hauptzentren der New-Yorker

Künstler nicht mehr nötig, abgesehen davon, dass es sein Gutes hat, wenn nicht alle Bilder der gleichen Jury vorgezeigt werden, damit ein verschiedenartiger Geschmack zur Geltung gebracht wird. Aber es kann heute nur noch von dem persönlich verschiedenen Geschmack der Maler die Rede sein, der prinzipielle Unterschied der Alten („Academy") und Jungen („Society of American Artists") hat sich völlig verwischt. Die meisten der wirklich Veralteten der „Academy" sind nicht mehr da und die Jungen sind nur zu rasch konservativ geworden. Heute scheinen in der „Society of American Artists" allerlei andere Motive massgebend zu sein, als diejenigen, den jungen und den freien, neuen Regungen Raum zu geben. Sonst hätten wir nicht dieses Jahr in ihrer Ausstellung (April-Mai) erlebt, dass eine ganze Menge vorzüglicher Landschaftsbilder der jüngeren Maler unserer „tonal school" zurückgewiesen wurden. Deren Bedeutung und Eigenart als amerikanische Fortsetzer der Barbizonisten, aber verändert durch Temperament, Vegetation und Atmosphäre, habe ich in meinem Aufsatz über amerikanische Maler (Heft 10, 1903) charakterisiert. Statt ihrer Produkte fanden eine Menge Porträts Raum, die wohl nur der gesellschaftlichen Stellung der Dargestellten oder der Maler, die Ehrenplätze, die sie einnehmen, verdankt. Doch war gerade dies Jahr die Ausstellung so vieler Porträte für sie gefährlich, denn das herrliche Porträt von John Sargent — der ein seltener Gast unserer Ausstellungen ist — „Die drei Misses Hunter" nahm den dominierenden Platz ein. Allerdings gab es auch Porträts unserer Amerikaner, die die Nachbarschaft nicht zu scheuen brauchten. Da waren zum Beispiel William



S. J. Woolf, „Finale"



H. W. Walcott, Der Wettkampf

M. Chases hellgekleidete, virtuos gemalte Dame in schwungvoller Stellung, Henris „Dame in Schwarz", ein Bild von brillanter Technik und dem diesem Künstler eigenen intensiven Ausdruck, Louis Loebs Bildnis des Banquiers Jakob H. Schiff in der matten, schmelzvollen Malweise ausgeführt, die dieses Künstlers Eigenart bildet. Douglas Volk hatte eine Schönheit aus der Kolonialzeit beigesteuert, ein Bild von ungemeinem Liebreiz in Komposition und Farbe. Alle diese Künstler habe ich im vorerwähnten Aufsatz (Heft 10, 1903) des näheren gewürdigt.

Neu in den Ausstellungen des Winters war unter andern der noch sehr jugendliche S. J. Woolf, dessen „Chemiker im Laboratorium", ein lebensgrosses Bildnis in ganzer Figur, Zeugnis hervorragender Begabung ablegte. Es ist in der Beleuchtung sehr fein beobachtet. Erstaunen erregte die Erteilung des Carnegie-Preises — für die verdienstvollste figuralische Komposition der Ausstellung — an C. Curran für sein Bild „Am Piano"; eine kaum in halber Lebensgrösse dargestellte Dame, welche Klavier spielt, bildet das Sujet. Der Effekt des einfallenden Lichtes ist recht hübsch durchgeführt, aber das ist der Hauptvorzug. Im ganzen eine unbedeutende Leistung ohne irgendwelche Originalität in Empfindung oder Auffassung. Entschieden bedeutender in ihrer Eigenart waren Frys „Undine" und „Waterwitch" (Nixe) sowie Loebs „Byblis", auch Irving Couses „Flötenspieler im Walde" (Indianer) und verschiedene andere Bilder, die höhere Künstlerschaft und



H. W. Ranger, Abendlandschaft

eine stärkere persönliche Note dokumentierten. Man klagt, dass der amerikanische Maler zu wenig schöpferisch arbeite, aber wo wird ihm weniger Förderung für eine grossfigurale Kunst, denn in Amerika? Im Staffeleibild wird sie wenig anerkannt, in den Ausstellungen in die Ecken gesteckt, selten verkauft. Für dekorative Malereien fehlen die staatlichen Aufträge fast ganz und die wenigen, die es gibt, müssen auf Umwegen, die nicht jedem Künstler passen, erlangt werden.

Leonard Ochtman hat aber den Preis für das beste Landschaftsbild mit seinem „Herbstsonnenaufgang" wohl verdient. Die volle Poesie der Frühmorgenstunde im Walde ist darüber ausgegossen, und dabei trägt es den Stempel echter Naturbeobachtung. Es ist einer der schönsten Ochtmans. Das Gemälde ist jetzt der St. Louiser Kunstabteilung der Amerikaner einverleibt worden. Hätte es einen Preis für Stilleben gegeben, so wäre kein Zweifel gewesen, dass Wm. M. Chase ihn verdient hätte. Ein paar verschiedenfarbige Gefässe, Bücher und Pinsel, in denen noch saftig die volle Farbe hängt, das ist eigentlich kein Gegenstand, um sich ewige Lorbeeren zu holen. Und doch, wenn man diese an sich so unbedeutenden Dinge nicht nur mit einer grandiosen Technik, sondern auch mit einer grossartigen



August Lukeman, Die Kraft

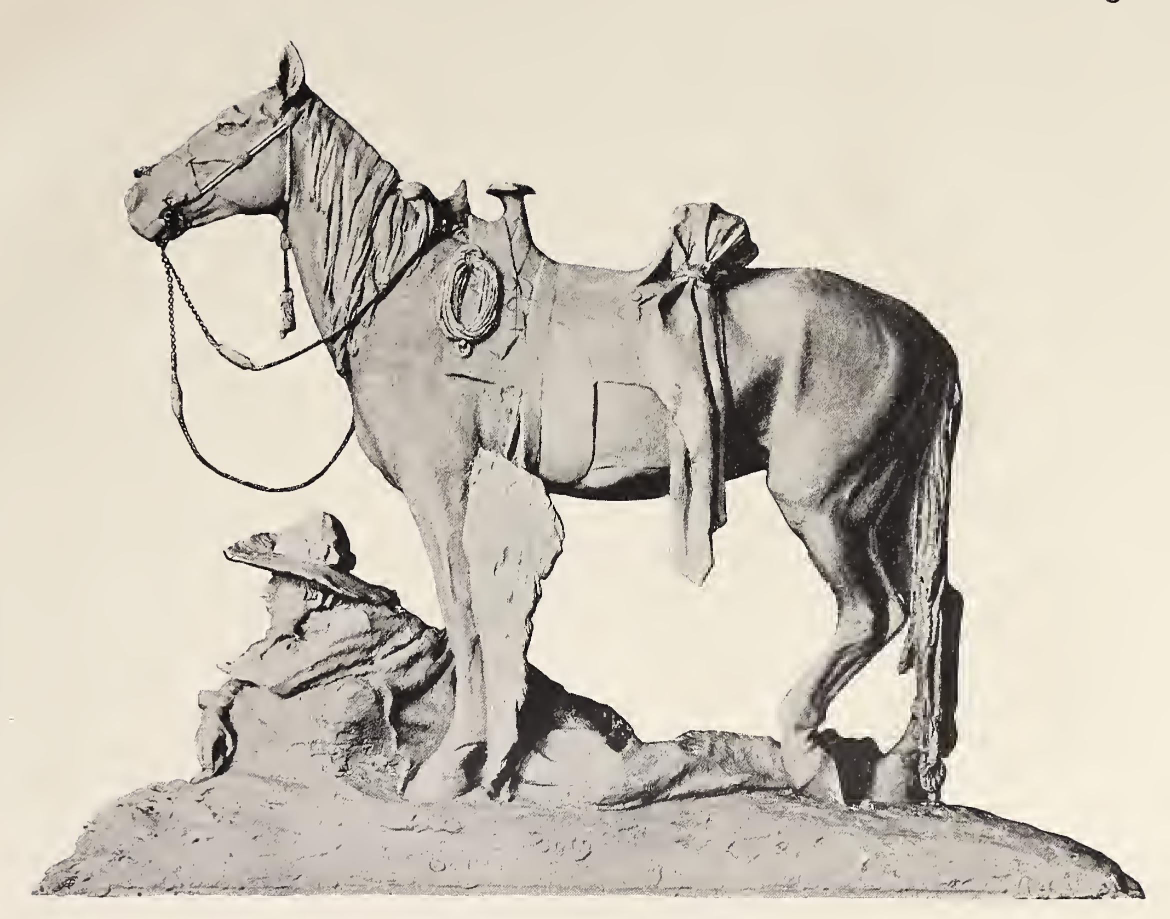
Empfindung für Farbenwert und Atmosphäre darstellt, so sind es eben nicht mehr ein paar unbedeutende Gegenstände, sondern es ist ein Bild von sublimen Reiz daraus entstanden. (Siehe Chases Bilder in Heft 10.)

Die Ausstellung der „National Academy of Design" ist der der „Americans Artists" vorangegangen. Auch ihr drückte die Bildnismalerei den Stempel auf. Dazu haben wir im Herbst eine besondere Porträtausstellung zu sehen bekommen, die Porträts alter und neuer Meister zu wohltätigem Zwecke vereinigte. Ferner haben eine Unmasse von Spezialausstellungen von Porträtmalern — hiesigen und französischen — stattgefunden. Also das Bildnis ist diesen Winter hier gewaltig im Vordergrund gestanden. In der „Academy" gelangte auch eine neue Stiftung, der Proctorpreis, für das beste Bildnis der Ausstellung bestimmt, zum erstenmal zur Verteilung und dies mag mit der Grund gewesen sein, dass so viele Porträts eingesandt wurden. Robert Vonoh errang den Preis für das Bildnis seiner Tochter, das starke Anlehnung an Velasquez verrät.

George Story, Kurator der Bildergalerie im „Metropolitan Museum of Art", hat ein Selbstporträt beigesteuert, das durch seine feine Modellierung und ungemein harmonische Färbung, sowie überhaupt durch die edel künstlerische Auffassung sehr interessierte. Auch hier hat allerdings ein alter Meister zu Rate gestanden: Rubens!

Der Clarke-Preis ward an H. M. Walcott verliehen. Er ist für das beste figuralische Bild der Ausstellung bestimmt, „The contest" („Der Wettstreit"), im Garten spielende Kinder waren dargestellt. Der Künstler malt in einer an Puvis de Chavannes gemahnenden Manier. Er zeigt trockene Farbe, flache Wirkung, aber treffliche Komposition und Zeichnung.

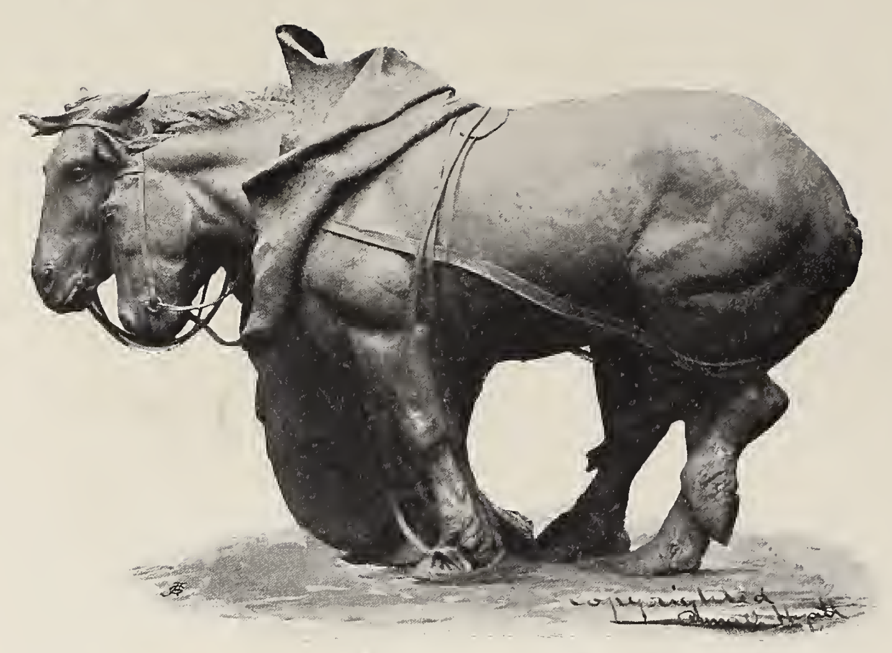
Von den drei Hallgarten-Preisen — bestimmt für Maler unter 35 Jahren — wurde der erste an Ch. W. Hawthorne verliehen für seine Mädchengestalt,



Borglum, Ausruhender Kuhhirte

eine Harmonie in Grün. Der zweite Preis ward Louise Cox für ihre gezierten kleinen Modepüppchen zu teil, da aber die Malerin bekannte, dass sie über 35 Jahre alt sei, ging der Preis auf Edward Boothway Redfields kühn gemalte Küstenlandschaft über. Alle Preise können nur einmal verliehen werden.

Die von dem Sohne des grossen amerikanischen Landschafters Iness gestiftete Medaille für das beste Landschaftsbild ward C. Warren Eaton für sein einfaches, aber äusserst stimmungsvolles Bild „Neu-England-Pinien“ zu teil. Ein höchst originelles Sujet hatte sich der Landschafter Albert Groll diesmal auserkoren. In einem mächtigen Bilde zeigte er den Junihimmel mit der ihn durchquerenden Milchstrasse, darunter in der verschwimmenden Nachtstimmung eine Dünenlandschaft. Das Gemälde ist von ungemein poetischer, faszinierender Wirkung. Überhaupt, wenn auch unter den wegen Platzmangel abgewiesenen 650 Gemälden sich viele Landschaften befanden, die wir gern gesehen hätten, so war unsere „Academy“-Ausstellung doch bedeutend reicher an guten und auch an charakteristisch amerikanischen Landschaften, als die der „Society of American Artists“. F. K. Rehn, Edward Potthast, De Haven, Ernst Parton, Gifford und Reynolds Beal, R. Poor, Henry G. Dearth, fast alle hervorragenden Maler waren vertreten. An neuem Gepräge, Verschiedenheit mit vorangegangenen Ausstellungen der letzten Jahre wies

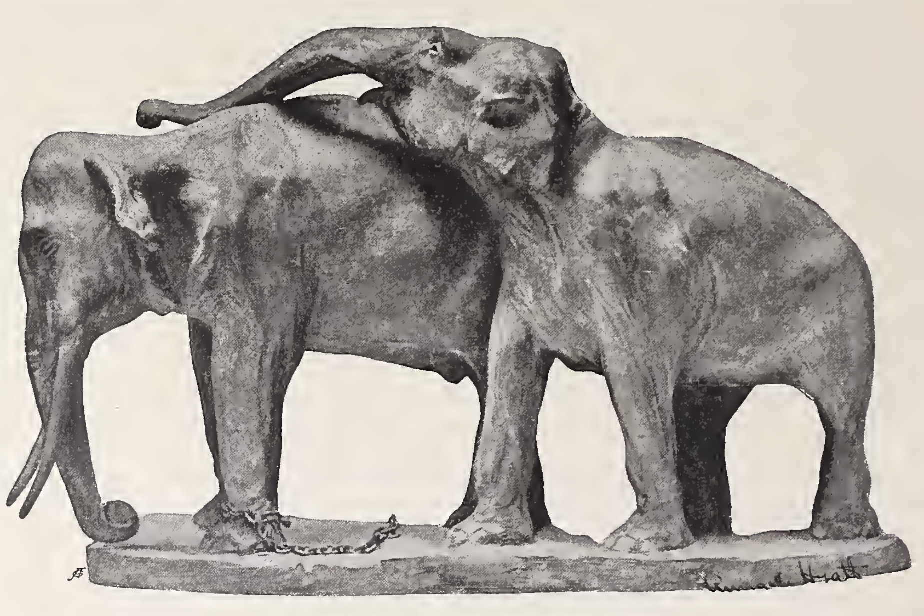


Anna V. Hyatt, Winter

jedoch die „Academy“ nichts auf. Oder doch: die französischen Amerikaner, das heisst die in Paris lebenden und schaffenden waren zum erstenmal durch eine ganze Gruppe von Bildern vertreten. War dies eine Bereicherung? wert, so viele der hiesigen Jungen auszuschliessen? Mir haben nur zwei Bilder gefallen: Gari Melchers „Mann im Mantel“ und besonders „Ispahan“ von dem kürzlich verstorbenen Edwin Weeks Lord.

Im übrigen möchte ich das europäische Publikum davor warnen, die Gruppe der französischen Amerikaner ohne weiters als Repräsentanten amerikanischer Malerei anzusehen. Amerikaner sind sie längst nicht mehr, und mit den besten Franzosen können sich nur wenige messen.

Die Ausstellung der „American Water-Color-Society“, welche erst im Mai stattfand, als letzte der grösseren Jahresausstellungen, ist stets eine in Wasserfarben übersetzte „Academy“-Ausstellung. Die Mitglieder und Aussteller sind fast die gleichen. Auch sie bot wenig neuartiges, ja eine Anzahl der Bilder schienen mir kaum die Höhe erreicht zu haben, welche man von den amerikanischen Malern in Wasserfarben erwarten darf, denn hierin exzellieren sie. Trotzdem waren natürlich



Anna V. Hyatt, Gefesselte Elefanten


Anna V. Hyatt, Ein steiler Abhang

eine grosse Anzahl bedeutender Bilder vorhanden. Vor allem „Paolo und Francesca“ von John H. Fry. Das Bild stellt das Paar in seinem Fluge in luftigen Höhen dar. Durch ideale Auffassung, herrliches Kolorit, edle Komposition und Zeichnung fesselt das Gemälde. Die schwebende, unbekleidete Frauengestalt ist von einer Lieblichkeit sondergleichen. Der Wasserfarbe sind Töne entlockt, die man ihr kaum zutraut. Höchst verschiedenartig, aber ebenfalls von besonderem Gepräge ist ein Gemälde von C. C. Cooper. Er ist, wie ich schon früher darlegte, der erste, der einzige Maler, dem es gelungen ist, unsere himmelhohen Bauten mit einem Schimmer von Poesie zu umkleiden. Die dunstige Grosstadtatmosphäre weiss er so wiederzugeben, dass in sie getaucht, wie Gespenster der Moderne jene Riesenhäuser emporwachsen. Das Flatirongebäude am Madisonsquare (Bügeleisengebäude, weil der Grundriss einem Bügeleisen gleicht) stellt sein Bild dar. J. G. Brown, der 17 Jahre lang Präsident der Gesellschaft war und dessen ureigenste Domäne, die New-Yorker Strassenjugend bildet, hat einen charakteristischen Jungen, der einen Schneeball wirft, beigesteuert.


Isidor Konti, Kindergruppe für die Wasserfälle im Ausstellungspark in St. Louis

Auch hier waren die besten



Isidor Konti, Der Geist des Atlantischen Ozeans

unserer Landschafter vertreten, aber noch mehr Einzelleistungen zu nennen würde den Rahmen dieser Arbeit zu sehr erweitern.

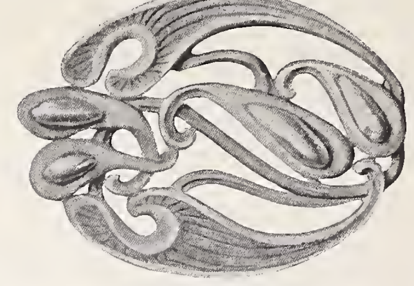
Auch über die enorme Menge von Bilderausstellungen im „Salmagundi-Club", einem Künstlerklub, „National Arts Club" für Kunst und Kunstgewerbe, „Lotos Club", bestehend aus Künstlern, Schriftstellern und Schöngeistern aller Art, „Union Club", einem republikanischen Klub, im „Democratic Club" und über die vielen Spezialausstellungen muss ich fast schweigend hinweggleiten. Nur einer Ausstellung von George McCord im „Salmagundi-Club" möchte ich Erwähnung tun, weil sie ausschliesslich Landschaftsbilder in Pastell brachte und zeigte, welche Tiefe und Kraft in diesem Material zu erreichen ist, wenn man es so handhabt, wie dieser Künstler es vermag.

Ganz besonders sei aber noch der Spezialausstellung Henry W. Rangers gedacht. Er ist es, der momentan unserer ganzen Landschaftsschule ihren Stempel aufdrückt, der voran steht unter den Malern der „tonal school". Doch finden sich seine Bilder in keiner der Jahresausstellungen, wie die seiner Nachfolger.

Er will sie nicht den Aufnahms- und Hängekomitees unterwerfen, sondern veranstaltet in Tooths Kunstsalon alljährlich eine Spezialausstellung.

Hier kann man sich ganz versenken in seine Landschaften, die die volle Poesie des amerikanischen Herbstes in kühner Technik vortragen. Seine Wälder in satten Farben — welch geniale Kraft und glühende Palette dokumentieren sie!

Henry Ranger hat auch verschmäht, die



B. B. Thresher, Brosche, Gold und Elfenbein mit Perlen



B. B. Thresher, Brosche, Elfenbein mit amerikanischen rötlich-gelben Perlen



Walter Lawrence, Diadem, Treibarbeit in Gold mit bunten Steinen

St. Louiser Ausstellung zu beschicken. Im übrigen wird man nebst Bildern, die schon in Privatbesitz übergegangen sind, die hervorragendsten Werke der letzten Winterausstellungen in St. Louis wiederfinden. Da man ein permanentes Kunstgebäude errichtet und Wetter und Strikes dem Bau hinderlich waren, so konnte die Eröffnung dieser Abteilung erst im Hochsommer stattfinden.



Walter Lawrence, Goldene Halskette mit Opalen

Anders steht es mit der Skulptur in St. Louis; sie ist bereits seit Eröffnung der Ausstellung sichtbar und hat diesen Winter schon der Ausstellung der „Sculpture Society“ und der Ausstellung der „Architectural League“ in New-York völlig den Stempel aufgedrückt. Die erstere, die in den Räumen des „National Arts Club“ stattfand, bestand fast nur aus kleineren Skizzen für St. Louis. Ich hebe aus ihr haupt-



Lampe, Rookwood Pottery

sächlich die Quadriga für das „Liberal Arts Building“ von Charles A. Lopez hervor.

Die Ausstellung der „Architectural League“ brachte jedoch fast alle bedeutenden Figuren und Gruppen in Gipsabgüssen oder kleineren Modellen. Da sie alle zum Schmuck des Ausstellungsterrains und der Gebäude bestimmt waren, so sind sie natürlich derzeit in St. Louis aufgestellt.

Aber viele konnten hier in den Ausstellungsräumen „Fine Art Society“, wo im Februar und März die Ausstellung der „Architectural League“ stattfand, eingehender besichtigt werden, als auf dem oft sehr erhöhten und vom Beschauer entfernten Bestimmungsplätzen in St. Louis. Dazu kommt, dass dort eine Überfülle von Skulpturen vorhanden ist. Das gediegenste aber, das künstlerisch vollendetste wurde von den Künstlern des Ostens geleistet und das haben wir schon diesen Winter hier gesehen. Die Grundidee des St. Louiser skulpturellen Schmuckes wurde auch schon hier erklärt, da Charles Kurtz, einer der Vorstände des dortigen Kunstdepartements in der Ausstellung, der „Architectural League“, erklärende Vorträge hielt. Der bildhauerische Schmuck der Anlagen und Bauten versinnlicht die vier Stadien des Louisiana-Territoriums. Erst die Regentschaft der wilden Tiere, dann die Rothäute, welche sie besiegten und teilweise verdrängten, dann die französische Herrschaft, welcher nach dem vor 100 Jahren stattgehabten Ankauf durch die Vereinigten Staaten die amerikanische folgte.

Roths originelle, lebensvolle Tiergruppen, sowie Adolf Weimanns Gruppe „Das Geschick der Rothäute“, H. A. McNeils Gruppe „Physische Freiheit“ (Büffel von Indianern bekämpft), Solon Borglums geniale Skulpturen „Ausruhender Cowboy“, „Pioniere, die Obdach suchen“, versinnlichen das erste und zweite Stadium. „Le Sieur De la Salle“ von A. Gudebrod, „Robert Livingstone“ von Augustus Lukeman und andere gehörten dem französischen Regime an. Karl Bitter leitete durch seine Unterzeichnung des Kaufvertrages — eine gut individualisierte Gruppe — das amerikanische Stadium ein.



B. B. Thresher, Brosche, Elfenbein und Gold

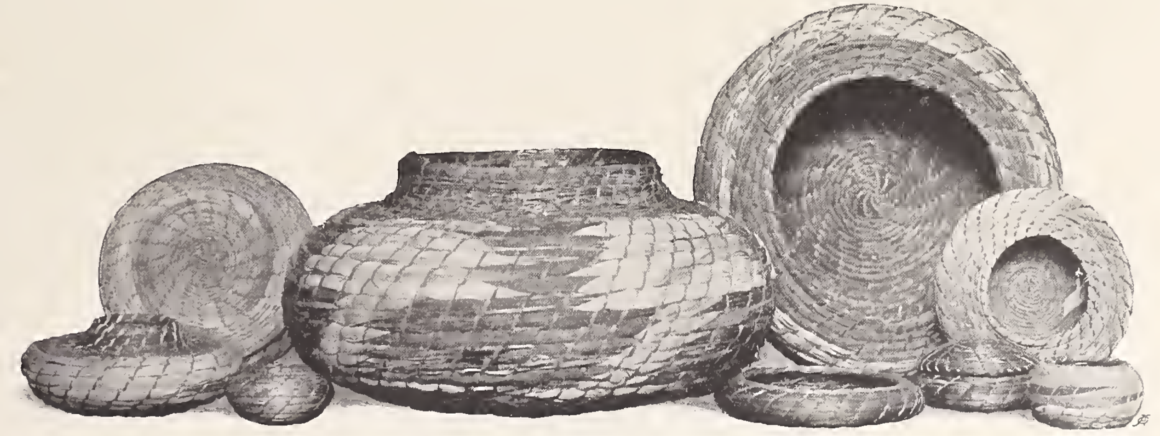
Viele Figuren und Gruppen, die zum besten gehörten, was die „Architectural League“ brachte,



Van Briggle, Colorado, Steinzeugvasen in Metallmontierungen

waren hingegen zum allegorischen Schmuck der Bauten und Gärten bestimmt. So Johann Gelerts gotische Kunst, die den Geist jener Zeit durch eine echt nordische Jungfrau verkörpert, „Macht und Schnelligkeit“ von Augustus Lukeman und ganz besonders die höchst schwungvollen Verkörperungen des atlantischen und pazifischen Ozeans von Isidor Konti. Die Hauptfiguren drücken förmlich die Wellenschwingungen und den Rhythmus derselben, sowie die ozeanischen Windesbewegungen aus. Sein eminentes Talent für Kindergestalten hat Konti nicht nur an den mit Muscheln und Fischen zu Füssen der Hauptfiguren spielenden Putten ausgedrückt, sondern auch in ungemein anmutigen Kindergruppen für die Kaskaden.

Auch ausser den Arbeiten für die Weltausstellung gab es noch gute Skulpturen auf der Ausstellung der „Architectural League“. So war zum Beispiel dies Jahr zum erstenmale Anna V. Hyatt vertreten. Ihre Tierfiguren in Bronze stehen an der Grenze des Kunstgewerbes zur Kunst, eine Grenze, die man, wie ich weiss, „drüben“ heute überhaupt nicht mehr kennt, die aber hier, wo es keine grossen gemeinsamen Ausstellungen gibt — doch noch eingehalten wird — wenn es geht. Im Falle der Arbeiten von Anna V. Hyatt ist diese Grenze kaum zu bestimmen und so fanden sich denn ihre Werke in der „Architectural League Exhibition“, derjenigen der „Society of



Miss Francis of Plainfield, Korbflechtereien



Deerfield Society, Ofenschirm

American Artists" — die auch etwas weniges an Skulptur brachte — und in St. Louis werden wir mehrere wiederfinden, so „Winter", welches Werk Aufsehen erregte und daher besonders eingeladen wurde.

Aber auch in den speziellen Kunstgewerbeausstellungen in den Taft & Belknap-Galerien, von denen ich später sprechen werde, fehlten ihre Bronzen nicht. Trotz deren kleinem Format ist ihnen grosszügige Empfindung und Beobachtung eigen.

Die Tiergestalten sind von echter Charakteristik.

Da die „Architectural League" doch vor allem auch noch denjenigen Arbeiten Aufnahme gewähren musste, die ihr den Namen verliehen haben, den architektonischen Entwürfen und mit diesen eng verknüpft, den dekorativen Malereien, so blieb dies Jahr dem eigentlichen Kunstgewerbe, das, wie ich früher erwähnte, die Architectural League als erste mit in ihre Kunstausstellungen einbezog, wenig Raum. Eine Fülle von Entwürfen für neue kriegerische Schulen, ein neues Stadtviertel für Cleveland, einen grossen Blumenmarkt in hellenischer Architektur für New-York, Bibliotheken von griechischer Tempelform, die enormen Brücken, die New-York über den East-River und Hudson spannen will — wo blieb da Raum für die Kleinkunst? Schon in den letzten Jahren sah man sich, je reichhaltiger die architektonische



Kolonialzimmer mit Stickereien der Deerfield Society

und die damit verbundene bildnerische Ausbauung und Ausschmückung der Städte sich gestaltete, desto mehr gezwungen, die Kleinkunst wieder auszuschalten.

Gruebysche Vasen und Fayencen für die Aufschriften der neuen Rapid Transit Stationen, sezessionistisch berührende schmiedeiserne Gegenstände der Station Fontaine, das war beinahe alles, was die diesjährige Ausstellung darin bot.

Es ist daher sehr zu begrüssen, dass sich neue Zentren für das Kunstgewerbe aufgetan haben; allerdings, die ,,Society of Arts and Crafts" krankt leider am Dilletantismus, die ,,Society of Mineral painters" umfasst nur eine Beauté und der ,,National Arts Club", der ursprünglich besonders gegründet wurde, um dem Kunstgewerbe ein Heim zu bereiten, hat dies Jahr seine Ausstellungen, die jeden Monat wechseln, hauptsächlich Gruppen von verschiedenen Künstlern gewidmet, mit Ausnahme der Ausstellung von Juwelierarbeiten alter und neuer Zeit, die zu den allerinteressantesten gehörte.

Die eigenartigste Schaustellung an Juwelierarbeiten boten die Arbeiten von F. Walter Lawrence. Er hat gewusst, sich Fragmente von phönizischem Glas, Stücke alter Vasen und Schalen etc., zu verschaffen, die vor einigen Jahren hier käuflich zu erwerben waren bei Sammlern, die sie von den Fundstätten herbrachten. Da jetzt die Ausgrabungen eingestellt sind, so werden die vorhandenen Fragmente immer kostbarer. Die Wirkung des Schmuckes,



Der neue Lesesaal, „Augustiner-Saal" der k. k. Hofbibliothek in Wien mit der „Maria Theresia-Paramenten-Ausstellung"

den Lawrence damit herstellt, ist ähnlich demjenigen, den Lalique und andre mit durchsichtiger Emaille erzielen. In sehr vielen Fällen schliesst sich die Fassung dem Motiv, das durch die Eigentümlichkeit von Farbe und Form des Glasfragmentes suggeriert wird, an. Eines der markantesten Beispiele dieser Art ist die Brosche, welche eine Karawanenszene darstellt. Das Glasstück, welches den Hintergrund bildet, ist rubinfarbig. Es ist die seltenste Art aller alten Gläser, vermutlich ein Teil einer alten Schale. Durch die Zersetzung der Oberfläche hat sich eine kräftige hellglänzende Lichtmasse in der rechten Ecke gebildet, gut bemerkbar, wenn sie dem Sehwinkel richtig zugewendet wird. Dreht man das Glas, so verschiebt sich das Licht über die Mitte desselben und verschwindet links in der tiefstliegenden Ecke. In umgekehrter Stellung bedeckt sich die Oberfläche mit einem silbrigen Licht.

Diese Eigentümlichkeit brachte ihn auf den Gedanken, Sonnenaufgang, Sonnenuntergang und Mondschein in der Wüste darzustellen. So ward das kleine, uralte Glasstücklein eingerahmt zwischen Palmen und Lotos und in den Vordergrund ward eine Karawane gestellt, die ihren langsamen Zug durch die Wüste nach den Pyramiden zu lenken scheint. Ein eigenartig poetischer Reiz ist diesem und ähnlichen Schmuckgegenständen von Law-

rence eigen, die jedes einzig in ihrer Art sind und in denen uralte Kultur mit modernstem Kunstgefühl zu originellen Schöpfungen vereinigt sind.

Die Karawanenbrosche und andere Schmuckgegenstände von Lawrence befinden sich jetzt in St. Louis auf der Weltausstellung. Ferner fielen noch unter den modernen Schmuckgegenständen in der Juwelierausstellung des „National Arts Club" die Arbeiten von Brainerd Bless Thresher auf. Dieser ist eigentlich von Beruf Banquier, hat aber von jeher eine grosse Vorliebe für die Kunst, viel Geschmack und Fertigkeit besessen. Europäische Reisen brachten ihm deutsche und französische Juwelierarbeiten zu vielfacher Anschauung und den Einfluss von „Nouveau Art" und Sezession zeigen auch seine Arbeiten, aber trotzdem ist ihnen der Reiz der eigenen Empfindung und feiner Geschmack nicht abzusprechen. Threshers Streben ist, farbige Steine, gleichgültig ob diese von Wert sind oder nur Farbenschönheit besitzen, den Schmuckgegenständen für täglichen Gebrauch einzuverleiben, ebenso nur der wohltuenden koloristischen Wirkung halber, sorgfältig abgetönte Metalle. Natürlich geht in den Reproduktionen gerade die Farbenwirkung verloren. Er trachtet gleich den mittelalterlichen Kunsthandwerkern, die schönen Produkte des Landes, auch wenn minder wertvoll, zum Schmuck zu verwenden und auf diese Weise Amerikas Mineralien und Halbedelsteinen in der farbenfreudigen Kleidung der hiesigen Frauenwelt eine reizvolle Verwendung anzuweisen. Viele seiner Motive entnimmt er den Reflexen des Wassers.



Kasel, aus älteren Teilen von Gold-, Silber- und Seidenstickereien auf Goldstoffen zusammengesetzt. Mit der Jahreszahl 1719 und verschlungenen Buchstaben „M. J. und F." Vermutlich von der Erzherzogin Maria Josepha. (Pfarre Hietzing, Wien)

Die Arbeiten von Frau William H. Klapp aus New-York, R. R. Benett vom Art Institute in Chicago, diejenigen von Edith Vail und Mary E. Pearson



Kasel, Goldstickerei auf schwarzem Samt, gefertigt (nach der Überlieferung durch die Kaiserin Maria Theresia und ihre Töchter) aus dem spanischen Hofkleide, das Abt Gottfried Bessel getragen hat, da er um Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel für den späteren Kaiser Karl VI. warb. (Stift Göttweig)

lieferten weitere Beweise, dass auch ausserhalb der grossen Weltfirmen, wie Tiffany und so weiter, heute durch individuelle Künstler hier wertvolle Leistungen der Kleinkunst vollbracht werden.

Einige der allerschönsten und originellsten Arbeiten, verdanken wir allerdings Wiener und Pariser Einfluss. Ein junger Wiener Bildhauer Max Peinlich, seit etwa zwei Jahren in New-York lebend und schaffend, hat sich in letzter Zeit mit ausserordentlich viel Glück auf Juwelierarbeiten geworfen. Als er seine Arbeiten der Ausstellung im „National Arts Club" einverleiben wollte, bekamen sie Mitglieder des Kunstkomitees für die St. Louiser-Ausstellung zu Gesichte; die Folge war, dass man ihm zuredete, statt Zeit mit der hiesigen kleinen Ausstellung zu versäumen, sie zu benutzen, um durch Einverleibung echter statt imitierter Steine seine Schmuckarbeiten für St. Louis vorzubereiten, weil man sich versprach, dass sie dort zum originellsten unter dem Kunstgewerbe gehören würden.

Da hiemit eine öffentliche Ausstellung in New-York auf später verschoben wurde, so kann ich diese interessanten Arbeiten füglich jetzt noch nicht besprechen und illustrieren, werde aber nicht verfehlen, es in

Verbindung mit meinen Besprechungen über das Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu tun.

Bei der Zurückdämmung des Kunstgewerbes in allen Kunstausstellungen ist es als eine sehr willkommene Neuerung anzusehen, dass seit kurzem in den Galerien von Taft & Belknap eine permanente, während des Winters allmonatlich wechselnde Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände aus den Vereinigten Staaten eingerichtet wurde. Auch das Ausland ist daselbst vertreten, hauptsächlich durch Frankreich und den Orient. Deutsche Produkte sind mir noch nicht aufgefallen. Da die Gegenstände eines Künstlers stets eine ganze Vitrine oder einen Tisch füllen, so ist ihnen hier endlich Raum gegeben, ihre Eigenart in verschiedenen Gegenständen zur Geltung zu bringen. Den Kunstgewerbetreibenden steht die Galerie frei zur Verfügung, nur im Verkaufsfalle werden natürlich Prozente verlangt. Ich werde im folgenden die Hauptausstellungsgegenstände des letzten Winters streifen.



Expositions-Baldachin, Applikation von schottisch gewebten Stoffen auf weissem Seidengrunde in vergoldetem Holzrahmen. 1740 von der Kaiserin dem Stifte Heiligenkreuz gewidmet.

Die Juwelierarbeiten von Thresher ragten auch hier hervor. Die Grueby-Töpfereien aus Boston und die Rookwoodwaren aus Cincinnati, welche jede neue Spezies ihrer Arbeiten in die Taft & Belknap-Galerien senden, habe ich bei Gelegenheit meines Aufsatzes über die Panamerikanische Ausstellung (Märzheft 1902) des näheren erklärt. Auch haben sie sich bereits einen festen Ruf in Europa geschaffen. Ihnen sind auch stets die Ausstellungen der „Architectur League" offen. Einen neuen Zweig der Rookwoodtöpferei, der bei Taft & Belknap vertreten war, bilden Kacheln in naturalistischen Pflanzengewinden dekoriert, besonders Weinlaub und Traubengewinde sind, ohne schwerfällig zu wirken, geschickt verwendet. Überhaupt



Kasel, Gold- und Silberstickerei auf weissem Brokat. Laut Inschrift von einem Gewandstücke, das bei der Krönung Maria Theresias zur Königin von Ungarn 1741 verwendet wurde. Kathedrale von Szatmar, Ungarn

weisen die Rookwood-arbeiten eine naturalistische Verzierungsweise auf, die allerdings neuerlich vielfach in den japanischen Stil übergeht.

Die Gruebyschen Arbeiten zeigen eine Technik und Zeichnung, die vielfach an altkeramische Arbeiten erinnert und ihre Farbenskala ist derart, dass man annehmen könnte, sie seien uralten Datums. Neuerdings kombinieren Gruebys und Tiffanys vielfach ihre Produkte. Besonders um künstlerische Lampen herzustellen, die als Vasen in Gruebyscher Ausführung mit Schirmen von Tiffanys „favrile glas" produziert werden. Die matten Töne der Basis — in stilisierten Blattformen gehalten — harmonieren mit den bunten, aber stets gedämpften Tönen der Glasglocken prächtig, die gewöhnlich Blumenkelche als Motive aufweisen. Das ganze ist wie ein stilisierter Blumenstrauss in einem Behälter, dessen Farben durch die Dämpfung der Entfernung gesehen werden.

Die Verbindung von Metallarbeiten mit keramischen Produkten, welche in Europa schon viel durchgeführt wurde, ist neuerdings hier als Spezialität von der Van Briggle-Töpferei in Colorado Springs aufgenommen worden. Die Metallarbeit wird vom Töpfer auf den vollendeten Gefässen angebracht. Es ist eine harte Substanz, ungefähr so hart wie Glockenguss. Die in jener Gegend gefundenen Edelsteine werden dem Metalle einverleibt, wenn dadurch der künstlerische Effekt erhöht werden kann. Helle, matte Töne wiegen in diesen keramischen Arbeiten vor, die von sehr angenehmer Wirkung sind.

Nicht in Verbindung mit Metall, aber durch die eigenartig wirkende Glasur wird die Sonderheit der Arbeiten der „Brush Guild" erreicht. Mistress



Dalmatik, Applikation von schattiert gewebten Seidenstoffen und bestickter Brokat. Nach der Überlieferung aus den Krönungsgewändern des Kaisers Franz I. gefertigt (K. u. k. Hofburgkapelle Wien)

und Miss Perkins sind die Herstellerinnen dieser originellen Glasur von tieffettem Braun.

Noch sehr wenig ist hierzulande bis jetzt in Porzellan produziert worden. Neuerdings sind von einer Dame, Mistress Alsop Robineau, nach verschiedenen Versuchen Produkte hergestellt worden, die deren Ehrgeiz, typisch amerikanische Porzellanwaren zu produzieren, mit Erfolg krönen. Mistress Robineau brennt ihre Waren in einem Petrolofen, da starke Hitze von Kohlen und Gas diesem Porzellan schädlich sind und Holzfeuerung im Atelier sich als sehr kostspielig und unzulänglich erwiesen hat, daher nur für Massenfabrikation tunlich scheint.

Die Resultate der Petrolfeuerung sind sehr befriedigend. Frau Robineau zeichnet und glasiert ihre Arbeiten selbst. Die Herstellung der Masse und das Brennen besorgt Mister Robineau. Farbe und Textur übertreffen alle bisherigen Versuche in Herstellung von amerikanischem Porzellan. Die Formen und der Stil der Ornamente zeigen indianische Beeinflussung, obwohl nirgends eine Nachahmung vorliegt. Die Glasur ist in Matt und Halbmatt gehalten, krystallinische und metallische Effekte werden erreicht, die vielen



Kasel, Seiden-Flach- und Goldstickerei, teilweise restauriert, soll aus der Kirche Mauerbach stammen. (Pfarrkirche Neulerchenfeld in Wien)

der Arbeiten einen Anstrich von Altertümlichkeit verleihen. Mistress Alsop-Robineau arbeitet in New-York.

Wie sehr überall in den Vereinigten Staaten gerade das weibliche Geschlecht sich dem Kunstgewerbe widmet, zeigt sich unter anderm darin, dass in dem fernen New-Orleans sich ein ganzes College für Frauen entwickelt hat, das „New-Comb College", welches Frauen und Mädchen dem Kunstgewerbe zuführt. Die Schülerinnen des College produzieren Töpferarbeiten von kräftiger Färbung, von gefälliger, wenn auch nicht gerade neuartiger Form. Sie sind mit vegetabilischen Motiven verziert, die der starken Kolorierung entsprechend, auch in ziemlich prononzierter, kräftiger Zeichnung gehalten sind. Ein durchaus südländischer Typus, die südliche Liebe für die Farbe zum Ausdrucke bringend, ist in diesen Waren als Eigenart unverkennbar. Auch eine Abteilung für Kunststickerei umfasst das „New-Comb College".

Auf der im Juli in den Taft & Belknap-Galerien stattgehabten Stickereiausstellung fielen nebst den Arbeiten des „New-Comb College" ganz besonders diejenigen der „Deerfield Society of Blue and White Needlework" (Deerfield-Gesellschaft für blaue und weisse Stickerei) auf. Diese Gesellschaft, an deren Spitze die Damen Margaret C. Whiting und Ellen Miller stehen, hat zum Ziele, die Stickerei als erste Kunstausübung zu fördern. Die Entwürfe, denen offenbar altdeutsche und italienische präraphaelitische Einflüsse nicht ferne stehen, die aber auch schon in ihrer Benamsung orientalischen Symbolismus als Anregung verraten — der Baum des Lebens zum Beispiel — werden von den oben genannten Damen ausgeführt. Zwanzig Stickerinnen arbeiten nach denselben auf vorzüglicher Leinwand und das Spinnrad mit

dem Buchstaben „D“ ist deshalb das Emblem der Deerfielder.

Die Zeichnungen an sich dürften im Geschmacke noch geklärter sein, da aber die Farbengebung eine sehr diskrete und reizvolle ist, so stehen die Produkte immerhin voran unter den bisherigen Leistungen nordamerikanischer Nadelkunst. Am reinsten im Stile und daher am vollkommensten in der Gesamtwirkung erscheint mir die Bettbedeckung nebst den dazu gehörigen Wandbekleidungen für ein Schlafzimmer im amerikanischen Kolonialstile. Die Stickerei ist hauptsächlich in Blau gehalten, gehoben durch einige Stiche in Grün.



Kasel, Stickerei in Seidenschnürchen auf Seidenstoff. Mit den Initialen Franz des Ersten und Maria Theresias. (K. u. k. Hof- und Damenstiftskapelle zu Innsbruck)

Auch die amerikanische Lederindustrie zeigt, dass man endlich beginnt im Lande selbst bemerkenswertes herzustellen. Hinsichtlich des Stilcharakters ihrer Ornamentik ist sie hauptsächlich durch mexikanische, hie und da auch durch englische Arbeiten beeinflusst.

Anspruch auf Originalität können entschieden die amerikanischen Korbflechtereien erheben und darunter ganz besonders diejenigen der Miss Francis aus Plainfield, Connecticut. Sie zeigen allerdings indianische Beeinflussung sowohl in den Formen als in den Farben, aber sind doch modernen Bedürfnissen und modernem Geschmacke angepasst. Die Farbenskala umfasst ziemlich alle ausgesprochenen Töne.

Alle Aussteller der Taft & Belknap-Galerien senden Produkte nach St. Louis und können daher die Illustrationen zugleich als Beweise der Verbreitung der amerikanischen Kunstindustrie auf dem grossen Wettbewerbe der Völker angesehen werden, woselbst Amerika so verspätet seine Tore

der Kunst öffnen wird, so dass diese Vorausstellungen eine willkommene Gelegenheit boten, bei Zeiten einen Blick in die Vorführungen des amerikanischen Kunstgewerbes werfen zu können.

DIE MARIA THERESIA-PARAMENTEN-AUSSTELLUNG VON MORIZ DREGER WIEN

DIE Maria Theresia - Paramentenausstellung, die in den Monaten April und Mai dieses Jahres die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstkreise auf sich lenkte und auch durch den Besuch Seiner Majestät ausgezeichnet wurde, kann in ihrer Art als ein ganz einzig dastehendes Unternehmen aufgefasst werden.

Die erste Anregung zu der gross angelegten Veranstaltung war von Seiner kaiserlichen Hoheit dem durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Ludwig Victor ausgegangen; auch konnte sich das Unternehmen der fortdauernden Förderung des hohen Protektors erfreuen.

Ein Damen- und Herrenkomitee, dem unter dem Vorsitze Ihrer Erlaucht der Gräfin Stadion-Lobkowitz und Seiner Exzellenz des Grafen Lanckoroński, Mitglieder des hohen Adels, der Geistlichkeit, Gelehrte und Praktiker angehörten, teilte sich in die verschiedenen Arbeiten.

Es war von vorneherein die Absicht, sich auf die Ausstellung solcher Arbeiten zu beschränken, die entweder von der grossen Kaiserin und ihren Töchtern selbst gearbeitet, von ihnen gespendet worden waren oder sonst in engem Zusammenhange mit ihnen standen.

Nur in einigen Fällen, die von besonderem Interesse erschienen, wurde auch auf Besitztümer oder Spenden der unmittelbaren Vorfahren oder nächsten Verwandten der Kaiserin zurückgegriffen.

Die Beschickung der Ausstellung war eine ausserordentlich reiche. Ausser dem Allerhöchsten Hofe (k. u. k. Hofburgpfarren zu Wien und Innsbruck) waren Seine k. u. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor und Ihre k. u. k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Isabella, mehrere Mitglieder des Hochadels und natürlich vor allem die hohen geistlichen Behörden, sowohl Österreichs als Ungarns, unter den Ausstellern vertreten; die Aufzählung würde hier wohl zu weit führen. Im ganzen zählt der Katalog 136 Nummern auf, doch umfassen die meisten Nummern eine ganze Reihe von Stücken, oft ganze Ornate.

Bei der naturgemäss sich ergebenden Gleichartigkeit der Hauptform der vorzuführenden Gegenstände war es begreiflicherweise nicht leicht, eine

Aufstellungsart zu finden, bei der jedes Stück zur Geltung gelangen konnte, ohne dass das Ganze ermüde.

Man kann es als glückliche Fügung bezeichnen, dass in den neuen Räumen der k. k. Hofbibliothek, die von den höchsten Hofbehörden in entgegenkommendster Weise zur Verfügung gestellt worden waren, so geeignete Räume zur Verfügung standen.

Es waren der grosse neue Lesesaal der Hofbibliothek, der sogenannte „Augustinersaal" und ein neu gebauter, etwas kleinerer Saal, der ihm im Winkel vorgelegt ist und später als Katalograum dienen wird.



Kasel, Stickerei in Seidenschnürchen, Gold und Silber, von der Kaiserin Maria Theresia bei einer Wallfahrt nach Mariazell am 10. September 1757 persönlich überbracht. Nach der Überlieferung eigenhändige Arbeit der Kaiserin und ihrer Mutter (Benediktinerabtei St. Lambrecht in Mariazell)

In diesem Raume, den man zuerst betritt, und der an sich einfacher gehalten ist, waren die Ausstellungsstücke in schlichten, aber würdigen Glaskästen untergebracht; in dem grösseren „Augustinersaale" wurden, wie die Abbildung zeigt, die von früher her dort befindlichen Bücherschränke zur Ausstellung benützt. Man kann sagen, dass die Gegenstände, die dem Kunstcharakter des Saales ja auch zeitlich nahe stehen, tatsächlich zu einem grossen Gesamteindruck mit ihm verschmolzen und doch im einzelnen genossen werden konnten.

* * *

Der Gebäudetrakt, in dem sich der „Augustinersaal" befindet, wurde in der Zeit vom 21. Juli 1720 bis zum 3. Mai 1721 errichtet. Schon damals befand sich in ihm eine Bibliothek, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach



Kasel, Gold- und Seidenflachstickerei (Ihre k. und k. Hoheit die durchlauchtigste Erzherzogin Isabella)

in dem Teile, der dann 1773 in den Saal, wie er heute ist, umgestaltet wurde.

Unter der Sala Augustinorum läuft heute noch der die Burg und die Augustinerkirche verbindende Augustinergang, und zwar vermutlich in der Gestalt, die ihm 1756 der Umbau gab. Über dem „Augustinersaale" befindet sich heute die Bibliothek des Weltpriester - Bildungsinstitutes „bei den Augustinern."

Die Erhöhung des ganzen Gebäudeteiles und die Errichtung des Bibliotheksaales in der heutigen Form erfolgte wie gesagt im Jahre 1773, und zwar auf Betreiben des emeritierten Priors und wirklichen Provinzial-Definitors, des damaligen Klosterbibliothekars P. Angelus (Obrist) a. S. Maria Magdalena.

Ausgemalt wurde der Saal im Herbste 1773 — so laut Urkunde, im Saale selbst findet sich das Datum 1775 — von Johann Bergl, der 1718 oder 1719 zu Königinhof in Böhmen geboren war und an der Wiener Akademie unter Troger, Unterberger, Aigen und Mülldorfer studierte. Seine Hauptwerke, Fresken, befinden sich im Gartenpavillon des Stiftes Melk, in Kleinmariazell, in Pielach, Säusenstein und der Universitätskirche zu Budapest.

Der Künstler starb 1789 in Wien.

Das Deckengemälde unseres Saales stellt den Parnass (das poetische Leben), die vier Fakultäten (das wissenschaftliche Leben) und Mechanik, Handel u. s. w. (das praktische Leben) dar.

Bei der „Philosophie" finden sich die Bildnisse Bergls, dann des berühmten, damals dem Kloster angehörigen Mechanikers, Frater David



Kasel, Applikation von schattiert gewebten Seidenstoffen und Stickerei in Seidenschnürchen auf weissen Seidenstoffen. Mit eingestickten Initialen „M. T. 1775“ (Pfarrkirche von Brezovica, Istrien)

(Rutschmann) a. S. Cajetano und des obengenannten P. Angelus Obrist.

Im letzten Jahre wurde der Saal durch Johann Viertelberger restauriert. Doch konnte sich die Arbeit fast ausschliesslich daraufbeschränken, die Sprünge unmerklich zu machen und die herabgefallenen Stücke am richtigen Platze einzufügen; sonst wurde die eigentliche Deckenkonstruktion verbessert und das Fresko daran sicherer angebracht.

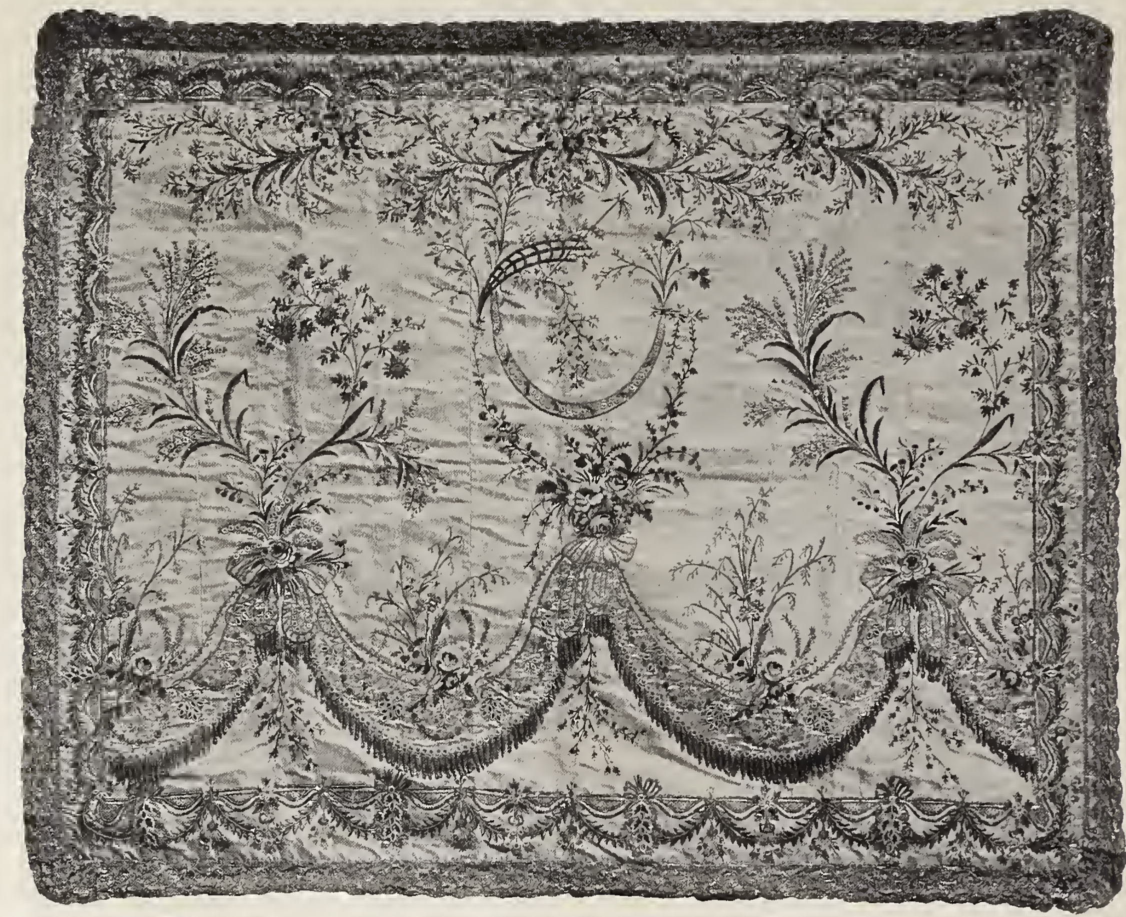
* * *

Es ist leicht erklärlich, dass die meisten Schenkungen der Kaiserin den späteren, weniger durch Kriegslärm gestörten Jahren ihrer Regierung entstammen. Sie zeigen daher meist erst die etwas spätere Stilentwicklung des XVIII. Jahrhunderts.

Die kräftigen Barockstickereien auf der nebenbei abgebildeten Casula aus Hietzing gehören eben streng genommen noch nicht in das abgesteckte Gebiet, erschienen aber sonst wichtig genug, um in diesem Zusammenhange vorgeführt zu werden.

Nach der früheren Zeit gehört wohl auch die Kasel in Goldstickerei auf schwarzem Samte an, die nach der Überlieferung von der Kaiserin und ihren Töchtern aus einem älteren Hofkleide des Abtes Bessel gefertigt wurde.

Solche Verwendung und Umarbeitung alter Staatsgewänder zu kirchlichen Zwecken ist ja schon seit dem frühen Mittelalter insbesondere bei Krönungsgewändern in Brauch gewesen; man will eben das Schönste und



Teil eines Pontifikal-Ornates. Bunte Seiden-, Flach- und Goldstickerei mit Flittern, Folien und gefassten Edelsteinchen auf Silberstoff. (Kathedralkirche in Zips, Ungarn)

insbesondere das bei feierlichster Gelegenheit Getragene der Gottheit weihen.

Eine frühere Stiftung der Kaiserin ist der reizvolle Expositionsbaldachin, der laut Inschrift im Jahre 1740 dem Kloster Heiligenkreuz gewidmet wurde. Wir sehen an ihm auch eine Technik, die sich an den Schenkungen der Kaiserin besonders häufig findet, in ausgezeichneter Verwendung. Es ist eine Aufnäharbeit, deren Stücke ausserordentlich geschickt aus schattiert gewebten Seidenbändern geschnitten sind, so dass sich die Abschattung der Blumen und Blätter fast von selbst ergibt.

Sehr reizend und fein durchgeführt ist die prächtige Kasel, die aus einem Krönungsgewandstücke der Fürstin bei ihrer Krönung zur ungarischen Königin gefertigt worden ist, vielleicht aus dem Untergewande, über dem dann der vorne geöffnete alte Krönungsmantel getragen wurde.

Von grosser Pracht ist auch der Ornat, der nach der Überlieferung aus den Krönungsgewändern Kaiser Franz I. gefertigt worden ist; bemerkenswert wäre hier auch die feine bunte Schnürchenstickerei, die zur Erhöhung der Wirkung über die gewebt gemusterten Teile der Stücke verteilt ist. Eine solche Verwendung der Stickerei zur Bereicherung der



Kasel, Stickerei in grauen und schwarzen Seidenschnürchen, Chenille und Gold auf weisser Seide. Nach der Überlieferung Arbeit der Erzherzogin Maria Anna, 1738—1789. (Elisabethinenkloster zu Klagenfurt)

Weberei kommt wohl auch sonst vor, ist aber selten so geschickt und reichhaltig durchgeführt, wie hier.

Die Hauptformen der Stickerei, die wieder aus schattiert gewebten Bändern hergestellt sind, zeigen den Typus des Rokoko aber in eigentümlicher Abart.

Die vollere Saftigkeit und grössere Schwere der österreichischen Kunst, die man gegenüber dem damals schon herrschenden Rokoko als eigenartige Fortführung der Spätbarocke auffassen muss, zeigt unter anderm die Kasel aus Neulerchenfeld oder die andere aus der k. u. k. Hof- und Damenstiftskapelle zu Innsbruck.

Das letztgenannte Stück zeigt die zweite bei den Schenkungen der Kaiserin mit Vorliebe verwendete Stickereitechnik, nämlich die Herstellung aus geknoteten oder kettenartigen Schnüren, die meist in verschiedenen Schattierungen an einander gelegt werden. Auch diese Technik kommt sonst und wohl schon früher vor, scheint in Österreich damals aber besondere Pflege und Ausbildung erfahren zu haben.

Solche Schnüre wurden sehr häufig von den hohen Herrschaften selbst gefertigt, wie man an dem Arbeitszeuge der Erzherzogin Maria Anna, das von dem Elisabethinenkloster zu Klagenfurt eingesendet worden war, deutlich sehen konnte.

Die prächtigen Stoffe der Seitenteile möchte man zunächst wohl für französisch halten; doch ist keineswegs ausgeschlossen, dass sie öster-

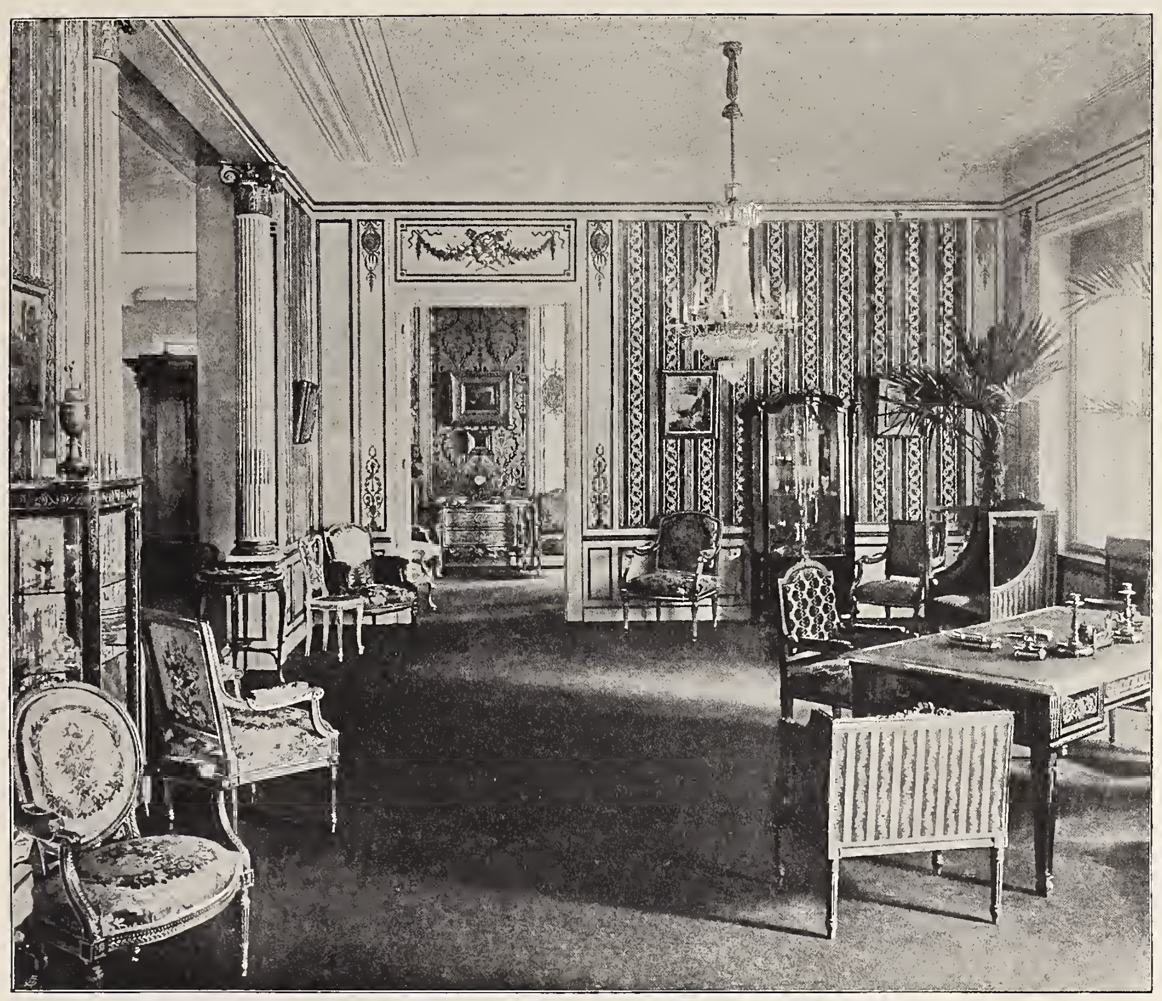


Fassade des Warenhauses Portois & Fix in der Ungargasse

reichischer Herkunft sind. Denn wir wissen, dass Maria Theresia nicht nur durch Einfuhrverbote, sondern auch auf jedem andern Wege um die Hebung der österreichischen Seidenindustrie bemüht war, und dass die Kaiserin, wie Savary in seinem „Dictionnaire du commerce“ berichtet, selbst fast nur einheimische Stoffe trug. Nach derselben Quelle konnte man in Wien auch tatsächlich alle, selbst die reichsten Stoffarten herstellen.

Ebenso erwähnt später Ch. G. de Saint-Aubin in seinem Werke, „L'art du brodeur“, dass neben der französischen die Wiener Stickerei (um 1770) als hervorragendste galt. Dem Krönungsgewande Franz I. in gewissem Sinne verwandt sind die Stickereien des Ornates, den die Kaiserin im Jahre 1757 der Kirche zu Mariazell überbrachte.

Den Durchbruch der leichteren, graziöseren Rokokoformen zeigt die im Besitze Ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Isabella befindliche Kasel, ein Stück von ganz ausserordentlicher Feinheit der Linien- und Farbenwirkung. Etwas schwerer, aber schon in den gestreckteren Formen des Stiles Louis XVI ist die Kasel vom Jahre 1775



Ausstellungsraum im Hause Portois & Fix

in der Pfarrkirche von Brezovica. Auch hier verrät sich wieder die eigentümliche, vollere Saftigkeit, die den österreichischen Arbeiten — man braucht z. B. nur das Wiener Porzellan damit zu vergleichen — fast immer eigen war.

Die leichtere Louis XVI-Art zeigen die Pontifikalornatstücke aus Zips, die offenbar aus Kleidungsstücken geschnitten sind. Technisch zeigt sich hier alle Verfeinerung des späteren XVIII. Jahrhunderts; ein leichtes Flimmern von Farben- und Lichtblitzen ist über die zartgetönte Fläche gegossen.

Schon von strengem Klassizismus ist das auf die Erzherzogin Maria Anna, Tochter der Kaiserin, zurückgeführte Stück in Klagenfurt.

* * *

Es sind hier nur einige Stücke und vielleicht nicht einmal die prächtigsten, wie etwa das herrliche Taufzeug der Kaiserin im Allerhöchsten Besitze, herausgegriffen worden. Immerhin wird man die Überzeugung gewonnen haben, dass die Ausstellung eine von der Barocke bis zum Klassizismus reichende Entwicklung der Kunst in ganz eigentümlicher und einheitlicher Abwandlung umfasste.



Fassade des Hauses Artaria & Ko. (Kohlmarkt)

Wenn nach unseren heutigen, strengeren liturgischen Begriffen die kirchlichen Gewänder des XVIII. Jahrhunderts auch weder im Schnitt noch in der Farbe als mustergiltig gelten können, als mustergiltig kann doch die Liebe und Sorgfalt, die Feinheit und Sicherheit des Geschmackes gelten, die sich in den Arbeiten zu erkennen gibt, als vorbildlich auch die opfer-

willige Frömmigkeit der Kaiserin. Möge man auch die sicheren Grundsätze des Schaffens jener Zeit wiedergewinnen; man braucht deshalb noch nicht in abtötende Nachahmung zu verfallen. Auch die Kunst zur Zeit der grossen Kaiserin spiegelte alle Wandlungen des Geschmacks ihrer Epoche, aber wie gezeigt, in eigentümlicher und echter Art wieder. Dies in reichster Fülle gezeigt und zur Nachfolge ermuntert zu haben, war die grosse Bedeutung der Ausstellung.

WOHN- UND GESCHÄFTSHÄUSER VON DR. MAX FABIANI VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

DAS Wohn- und Geschäftshaus ist ein Bautypus, dem die Entwicklung der Grosstädte einen durchaus modernen Ausdruck gegeben hat. Die Verbindung eines weit geöffneten Erd- und Zwischengeschosses, das dem Lichteinfall und der Schaufläche möglichst viel Raum gewährt, mit einem geschlossenen mehrstöckigen Aufbau, der für Wohnräume geeignete, regelmässig verteilte kleinere Lichtöffnungen enthält, bietet dem Architekten mannigfaltige Möglichkeiten neuer Bildungen.

Frankreich begann noch unter dem Einfluss der Antike und der Renaissanceformen diese Aufgabe durch Betonung des Eisens als sichtbares Konstruktionsmaterial zu lösen; die Pariser Warenhäuser wurden vorbildlich für Deutschland, was ihre konstruktive Behandlung betrifft — in formaler Hinsicht war dort wieder der Einfluss mittelalterlicher Auffassung überwiegend.

In neuester Zeit hat sich in Österreich eine Richtung entwickelt, welche mit Absicht und auch oft mit Glück ganz und gar die historisch-formale Fessel abzustreifen versuchte; und auch dem Wohn- und Geschäftshaus eine eigenartige Ausbildung gab.

Das Programm, welches der geistige Führer dieser Bewegung in einer Denkschrift niedergelegt hat und durch eigene Bauten in seiner Durchführung wesentlich förderte, hat auch einige jüngere Architekten zu selbständigen Lösungen angespornt.

So stammen zwei sehr interessante Arbeiten von ausgesprochenem, man könnte fast sagen tendenziösem Charakter aus dem Atelier des Architekten Dr. Max Fabiani, dem wir mit diesen Zeilen eine Betrachtung widmen wollen.

Die Erwägung, dass architektonische Formen sich direkt aus dem Wesen der Aufgabe, den Forderungen der Konstruktion und den Eigen-



Halle im Hause Artaria & Ko. (Kohlmarkt)

schaften des Materials entwickeln sollen, und dass neue Aufgaben auch neue Mittel rechtfertigen, spricht so recht aus dem am meisten prononzierten Bau: dem Warenhaus Portois & Fix in der Ungargasse.

Hier finden wir am klarsten die Absicht ausgedrückt, konventionelle Schmuckformen zu vermeiden und konstruktive Notwendigkeiten zu betonen.

Die Vermeidung ging bis zur gänzlichen Weglassung aller plastischen Gliederungen, Rahmungen, ja selbst eines vortretenden Hauptgesimses.

Die Schauseite des Hauses wird gebildet von einer verkachelten glatten Fläche mit regelmässig verteilten Fensteröffnungen in den drei Obergeschossen und glatt polierten scharfkantigen Granitpfeilern mit glatten Architraven im Erd- und Zwischengeschoss. Zur Horizontalgliederung dient nur ein schmaler Trennungswulst zwischen Granitunterbau und Stockwerksaufbau, mit dem einfache Beleuchtungskörper an glatten Metallträgern durch Reihung verbunden sind — sowie der Dachanfang mit Saumrinne und Dachgalerie. Die Farbe spricht sich in Verbindung mit Materialwirkung aus. Mattes Grün der Kacheln (Ton in Ton einfach gemustert) und tiefes Rotbraun des Granites. Kupferne Verkleidungsbleche der Fensterrollbalken, Metallstabwerk der Gitter und Lampenträger, Metallbuchstaben der Firmainschrift.



Ausstellungsraum im Hause Artaria & Ko.

So ist hier der Versuch gemacht, mit einer rigorosen Beschränkung auf das Allereinfachste der Formgebung und einem stolzen Hervorkehren der Konstruktionsnotwendigkeiten und des angewendeten kostbaren Baumaterials, einen Eindruck zu machen. Die erzielte Wirkung ist wohl in erster Linie das Gefühl grosser Solidität und Dauerhaftigkeit, zweckmässiger Rücksichtnahme auf Wind und Wetter und auf der Zeiten Wandel. Auch der Freude an gutem und wertvollem Bekleidungsmaterial der Konstruktionsblössen ist wohltuend Rechnung getragen, aber der Freude am eigentlichen Bilden nicht; es gibt auch eine untere Grenze, unter welche das Schmuckbedürfnis nicht ungestraft herabsinken darf.

Bei so grossen Dimensionen muss auch dem Schmuck eine einfache Grösse eigen sein, wenn sich der Ausdruck zur Kunstform erheben will. Hat der Architekt dies selbst empfunden, oder hat er äusserem Drucke nachgegeben — bei seinem Bau für die Kunsthandlung Artaria & Ko. in der Kärntnerstrasse hat er den formalen Reichtum um einen Grad gesteigert.

Auch hier ein strenger, scharfkantiger Unterbau, — aber Gesimsbildungen im Sockel und oberen Abschluss, figurale Plastiken beleben mässig den Pfeilerbau.



Ausstellungsraum im Hause Artaria & Ko.

Auch hier glatter Mauergrund, im Aufbau diesmal durch grauweisse Marmorplatten gebildet, gleichmässige Fensteröffnungen in allen Geschossen, — aber marmorne profilierte Einrahmungen und Verdachungen und erkerartiges Vortreten machen jedes Fenster zu einem Gebilde von Eigenwert, das auch zur Einzelbetrachtung Anregung gibt. Schliesslich bekrönt eine stark vortretende, in der Untersicht gegliederte Gesimsplatte kräftig (im Detail vielleicht nicht kräftig genug) die Fassade.

Es ist eine gefälligere Ausbildung der allzu trockenen und herben Tonart, welche in der Ungargasse angeschlagen wurde und wenn jener unstreitig mehr Grösse und Ernst innewohnt, so ist dieser sicher mehr Anmut und Lebendigkeit eigen. Eine wohltuende Ruhe und weise Beschränkung liegt in beiden Arbeiten, die angenehme Erholungspunkte in dem unruhigen Wirrsal der grosstädtischen Bauirrungen bilden.

Wir brauchen wohl nur hinzuzufügen, dass in beiden Bauten der Grundriss geschickt den praktischen Forderungen gerecht wird, wenn wir auch nicht näher auf das Studium desselben eingehen wollen. Dass dieser Teil der Aufgabe beim Bau Artaria besondere Schwierigkeiten bot, zeigt ein Blick ins Innere des Hauses. Die ungünstige Form des Bauplatzes zwang zu einer



Ausstellungsraum im Hause Artaria & Ko.

ungewöhnlichen Ausnützung mit Hilfe der Stellung und Form des Stiegenhauses. Auch im Innern ist die Tonart des Äussern mit Würde fortgesetzt und man kann sich hier leicht davon überzeugen, wie vornehm ein in Farbe und Form auf die einfachsten Mittel beschränkter Ausstattungsapparat wirkt, wenn dieser mit Eleganz gehandhabt und durch gediegenes Material gebildet wird.

Man kann an Fabianis Arbeiten die zunehmende Reife wohl verfolgen und die zunehmende Neigung, das Überwuchern des Ornaments zurückzuweisen, das zu Beginn der neuzeitlichen Bewegung in der Baukunst auftrat und von den vielen äusserlichen Nachahmern der Schaffenden in missverstandener Weise noch heute fortgesetzt wird.



Villa des Baron Schwegel in Abbazia

Sein Ausstellungspavillon für den Stadterweiterungsfond stand noch im Zeichen dieser Anfangskämpfe. Seitdem haben verschiedene Zinshaus- und Villenbauten seine zunehmende Kräftigung gebracht und bewiesen, dass Fabiani der Entwicklung der guten modernen Baugrundsätze mit Verständnis gegenübersteht. Wie ein gesunder und gut gepflegter Baumwuchs immer von den Nebentrieben und Auswucherungen befreit werden muss, damit die Stämme sich kräftig entwickeln und reiche Blüten und Früchte tragen können, so sieht man ja auch überall, wo tüchtige Bauleute am Werk sind, das Streben nach Vereinfachung der formalen Ausdrucksmittel und nach Betonung der Haupt- und Grundgedanken jeglichen Bauwerks. Wie sich diese Anschauung, begünstigt durch lokale Traditionen, im Villenbau ausspricht, zeigte Fabiani in seinem Familienwohnhaus des Baron Schwegel in Abbazia.

Es passt sich gut den alten, am Quarnero noch vielfach sichtbaren Wohnhausformen an, und fügt sich dadurch als belebendes Element in die terassenförmige Landschaft glücklich ein. Wer den in seiner Geschmacklosigkeit so beleidigenden Bauunfug kennt, der sich, durch Spekulationslust begünstigt in Abbazia breit gemacht hat, wird bedauern, dass dort nicht mehr

natürlich empfindende Menschen zum Wort gekommen sind, die diese herrliche Natur vor so trauriger Entstellung bewahrt hätten. Gerade dort, wo Anregungen in Fülle vorhanden sind, wo es möglich ist, Steinmaterial der Umgebung zu verwenden, günstige Terrainverhältnisse auszunützen, das prächtige Klima zu verwerten — Forderungen, welche der Eingeborene am Quarnero sehr wohl verstanden und beherzigt hat — gerade dort hat sich ein gänzliches Missverstehen der lokalen Verhältnisse von Seiten der eingewanderten Grosstädter gezeigt. Unter die rühmlichen Ausnahmen ist nun auch Fabianis Villa zu rechnen, die mit ihrer Schlichtheit und Ruhe aus der Mehrzahl der vorhandenen Fehlbauten hervortritt.

BRANGWYNS DEKORATIONSGEMÄLDE IN DER LONDONER KÜRSCHNERHALLE

VON P. G. KONODY-LONDON



LS vor ungefähr drei Jahren im Kunst und Kunsthandwerk ein Aufsatz über Frank Brangwyns dekorative Malerei veröffentlicht wurde, war der Künstler selbst in England, seiner Heimat, verkannt, oder — schlimmer noch — fast unbekannt. Heute hat sich die Sachlage verändert. Bei den letzten Wahlen der Royal Academy wurde Brangwyn mit grosser Stimmenmehrheit als „Associale“ erwählt und gegenwärtig ist er mit der Ausführung wichtiger Dekorationsprojekte für öffentliche und offizielle Bauten beschäftigt. So ward ihm unter andern ein Paneel für den Säulengang des Royal Exchange-Hofes anvertraut, eine Arbeit, welche sich der Vollendung nähert und verspricht, des Künstlers Meisterleistung zu werden — eine herrliche Komposition und die einzige an diesem Platze, welche den strengsten Anforderungen dekorativer Malerei entspricht.

Eine noch wichtigere Arbeit, die ihn gegenwärtig beschäftigt, ist die malerische Ausschmückung der grossen Halle der Kürschnergilde in London. Von den zwölf dafür bestimmten Paneels sind zwei bereits fertiggestellt, und war eines davon in der letzten Royal Academy-Ausstellung zu sehen. Die Halle ist im elisabethischen Stile gehalten und mit Eichenholz getäfelt. In ziemlich beträchtlicher Höhe vom Boden ist in der Täfelung Raum für die von Brangwyn bestellten dekorativen Paneels gelassen. Die uns von dem Künstler in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellte Skizze der Längswand zeigt das Arrangement.

Die Gemälde selbst stellen Szenen aus der Geschichte der Kürschnergilde vor. Das erste zeigt ein Fest auf der Themse zur Zeit Richard II. und



Villa des Baron Schwegel in Abbazia

Chancers; das zweite die Einschiffung Lancasters nach Ostindien. Brangwyn versteht wie keiner den Unterschied zwischen Dekorativmalerei und dem dekorativen Bilde. Von ersterer hat er in seinen Wandgemälden des „Art Nouveau"-Gebäudes in Paris ein schönes Beispiel gegeben: reine Dekoration, bei der es sich nur um ein dem Auge gefälliges System von schwungvollen Linien und Farbenflecken handelt.

Anders verhält es sich mit dem dekorativen Bilde. Hier handelt es sich darum, das Gegenständliche mit historischer Richtigkeit klarzulegen, kurz, ein „Bild" zu malen, und doch der architektonischen Umgebung Rechnung zu tragen. Ferner darf da kein Versuch gemacht werden, eine Raumillusion hervorzurufen. Die Flachheit der Wand muss betont, nicht versteckt werden. Um dies zu erreichen, findet Brangwyn es nicht nötig, sein Bild in kreidiger, lichter Farbe auszuführen, wie es so viele unserer modernen dekorativen Künstler zu tun pflegen. Von Brangwyns Leinwand leuchtet eine tiefe Farbenglut, und doch ist die Gesamtwirkung ungemein ruhig durch das schöne Gleichgewicht seiner Linienkomposition und Farbenzusammenstellung. Seine Pinselführung ist von imposanter Breite und das in den Vordergrund eingeführte Stilleben — Rüben und andere Wurzeln und ein brauner, irdener Topf — ist des Pinsels eines Manet würdig. Merkwürdig ist dabei, dass Brangwyns Kunst absolut unabhängig ist. Er hat von keinem Meister



Villa des Baron Schwege in Abbazia

gelernt und aus seinen Werken ist es unmöglich, auf irgend einen merkbaren Einfluss zurückzuschliessen.

ZUR GESCHICHTE DER WIENER GOLD- UND SILBERSCHMIEDEKUNST VON EDUARD LEISCHING



IE in den letzten Jahren teils durch Ankauf, teils durch Schenkung erfolgte Erwerbung einer grösseren Zahl von Wiener Silberschmiedearbeiten vom Ende des XVIII. und aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, deren Publizierung hiemit erfolgt, bietet uns willkommenen Anlass, einige Beiträge zur Geschichte des Wiener Gold- und Silberschmiedegewerbes zu veröffentlichen. Es wird hiemit angeknüpft an die wertvollen Arbeiten, welche Kamillo List im XXXIII. Bande der Berichte des Altertumsvereines zu Wien und Vinzenz Graf Latour im II. Jahrgange von „Kunst und Kunsthandwerk" veröffentlicht haben. Dank dem freundlichen



J. Brangwyn, Längswand der Londoner Kürschnerhalle

Entgegenkommen der Genossenschaftsvorstehung war ich in der Lage, alle noch vorhandenen Urkunden, Genossenschaftsordnungen, Zech-, Aufding-, Gesellen-, Knaben- (Lehrjungen-) und Strafbücher, Meister- und Vorsteherverzeichnisse einsehen und von allem Wichtigen Abschriften herstellen zu dürfen. Ein Teil hievon wird hiemit publiziert, die Veröffentlichung des übrigen reichen Materials behalte ich mir vor.

An alten Büchern besitzt die Genossenschaft die Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773 mit den eigenhändigen Unterschriften der Meister vom Anfange des XVIII. Jahrhunderts bis auf 1860 (Nr. 79 und 80 des gegenwärtigen Genossenschaftsinventars), welche hier zum ersten Male publiziert werden, ferner: das Strafenbuch von 1549 bis 1596 (Nr. 85), das Knabenbuch von 1550 bis 1680 (Nr. 91), das bereits von List zitierte Zechbuch vom Jahre 1635 (Nr. 78), dann das Aufdingbuch von 1635 bis 1789 (Nr. 90), das Gesellenbuch von 1635 bis 1818 (Nr. 87), das Verzeichnis der Vorsteher und Zeichenmeister von 1722 bis 1791 (Nr. 81), das Steuerbuch von 1749 (Nr. 84) und das Lehrjungenbuch von 1790 bis 1879 (Nr. 89).

Das Strafenbuch von 1549 bis 1596 (Strafen = Gebühren etc.) trägt auf dem ersten Blatte folgende Sprüche:

„Unainigkeyt Zanck Hass und neydt
All Ding verderben alle Zeytt".
„Ordnung macht gutte regiment,
Onordnung all gut Ding Zertrent."



J. Brangwyn, Ein Fest auf der Themse zur Zeit Chaucers, Gemälde in der Londoner Kürschnerhalle

Sein Inhalt ist: Die „aufrichtige Raittung“ (Rechnungslegung) der Zechmeister, Verzeichnis der alten und jungen Meister, welche ihr „maistergelt“ erlegt haben, Verfügungen über Zulassung oder Nichtzulassung von Meisterrechtswerbern, Beschreibung und Kritik der Meisterstücke.

Das Knabenbuch von 1550 bis 1608 enthält einen Index mit Angabe der Seitenzahlen, auf denen sich der Aufdingvermerk der einzelnen Knaben findet. Zum Beispiel Seite 1: „Abraham Müller Ist verdingt worden Zum Joseph Vischer, goltschmidt alhyr zu Wien, neun Jar lang das goltschmidt Handtwerck zu lernen, bey solchem geding ist gewesen des knabens Vatter Lienhart Müller, ein goltschmidt von Augspurck, und Hans Zeller Karttenmaler, Hans Walch, Sebastian Haydecker, Heynrich Pösspatt, alle purger alhy zu Wien, und heben die neun Jar an den ersten tag Septembris Im taussent funffhundert, und im funffzigsten Jar“; darunter der spätere Vermerk: „Dieser knab hat ausgelernt ist in das ander buch eingeschrieben worden.“



J. Brangwyn, Lancasters Einschiffung nach Ostindien, Gemälde in der Londoner Kürschnerhalle

Der Letzte in diesem Buche ist auf Seite 136 Michael Räbinger, welcher am 24. Mai 1601 aufgedungen wurde. Es finden sich in der Liste Knaben aus Schemnitz, Wels, Pressburg, Marczuschlag, Eysenstatt, Zurch, Presslaw, Cöln am Rein, Mayningen, Strassburg, Schaffhausen, Nurmberg (Niermberg*), Augspurck**), Regenspurg, Passaw, Ingolstadt, Landtshutt, München, Nördlingen, Trient, Venedig. Es fand im XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts also ein starkes Zuströmen von Lehrlingen, vor allem aus dem Reiche statt, woraus wir auf den Ruf des Wiener Gewerbes schliessen können.

Das Zechbuch von 1635 enthält in Abschriften eine Reihe wichtiger Nachrichten über die Anfänge der Organisation. So, wie bereits List mitgeteilt hat, die Angabe der Jahre, in denen „Ein Ehrsambs Handwerckh von der Löbl. N. Ö. Cammer den Prob Puntzen empfangen hat" (1369, 1409, 1576, 1596, 1602, 1615, 1620, 1643, 1659, späterhin jährlich). Auch der Wortlaut der Quittung, welche darüber im Jahre 1576 von den Vorstehern dem Münzmeister ausgestellt wurde, ist abgeschrieben. Hierauf folgt die Anordnung hinsichtlich der Meisterstücke nach der Zunftordnung Friedrich IV. von 1446 (mitgeteilt von List a. a. O.), deren Vergleichung mit den einschlägigen

*) 4 Knaben. **) 11 Knaben.



Karaffine, 19. Jahrhundert, erste Hälfte, von V. K.
(Vinzenz Kuttnauer?)

Bestimmungen der unten folgenden Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773, und deren weitere Entwicklung der Meisterarbeiten und sodann Einschränkung und Vereinfachung von besonderem Interesse ist. Sodann finden wir in diesem Zechbuche, ausser einem im Jahre 1641 erneuerten Dekrete des Münzmeisters Mathäus Fellner, den Resolutionen Ferdinand II. vom 13. Februar und 16. April 1635, einem Majestätsgesuche des Mittels an den Kaiser, Verzeichnissen der Meister und Vorsteher von 1635 bis 1662 und Beschreibung der Meisterstücke, sowie Ausweisen über die Hinterlegung des Meistergeldes der Meisterrechtswerber von 1645 bis 1793, zwei sehr wichtige Beiträge zur Geschichte der Zunft. Zunächst eine Vereinbarung der Meister vom 8. Dezember 1638, betreffend den Macherlohn; es heisst da:

„Erstlich wegen des macherlohn, von loth 15 Khreuzer oder 16. Was aber leuchte od mühsambe Arbeit 30 oder 45 Khr.“ Es wurde also nicht Tag- oder Wochenlohn gezahlt, sondern der Gehilfe stand in Akkord, und zwar in der Weise, dass der Einheitssatz vom Lot verarbeiteten Materials verdoppelt oder verdreifacht wurde, wenn es sich um rasch von der Hand gehende Kommerzware oder um besonders zeitraubende kunstvolle Stücke handelte.

Ausserdem enthält aber dieses Zechbuch ohne Jahr und Tag die Abschrift folgender älteren:

„Handt wercks Ordnung Einem Jungen Meister, für zu Lesen, wie er sich verhalten soll,

Erstlichen solt Ihr Kheinen Laden nicht auffthuen, biss Ihr Zuuor seit dem Herrn Müntzmaister fürgestellt und Burger worden, So solt Ihr auch Khein Silber unter 15. Lothen nicht arbeiten, und Khein gold Unter 20 gramm.

Ferner solt Ihr auch Kheinen falschen oder Böhaimbischen Stein nit in Gold versetzen.

Und auch Kheinen gueten Stain in Silber oder Messing.

Ferner solt Ihr auch Khein Messing, Kupfer, Eysen od dergleichen Metal nicht vergulten oder versilbern, Ihr last dann ein offen Uhrkundt daran, da bey es wol zu erkhennen sey.



Becher von W. Huschak, 1807.

Ferner solt Ihr auch Kheine Müntz, sie seye gross od Khlein, nicht vergulden, Ihr lett dan zuuor ein Ehrlein daran, oder schlacht ein Loch dardurch.

Ferner solt Ihr auch Khainerley Schrotten von Müntzen Khauffen Ihr thuet es dan zuuor dem Herrn Müntzmaister anzeigen, damit man Khänte nachfragen, wo er her Khombe.

Ferner solt Ihr auch Khainen gesellen nicht arbeit geben, welcher zuuor hie bey einem Burgerlich goldschmidt gearbeitet hat, Ihr gehet dann Zuuor zu denselben, da er gearbeitet hat hin, und fragt ihn, ob er Khein bedenckhen darwid hab, hat er dann Khein bedenckhen, So mögt Ihr ihm Arbeit geben.

Ferner solt Ihr auch Khein Lehr Jungen auffnehmen dass handtwerckh zu lehrnen unter 5. Jahren, und da Ihr dann einig auffnembt, und demselben Erdingt, so solt Ihr aufs Wenigist ein od Zween Burgerliche Goldtschmidt dabey haben, alss Zeugen.

Ferner solt Ihr auch lediges standtes über ein Jahr das Handtwerckh nit treiben, sondern wan das Jahr herumb ist, eüch verehlichen, damit die Jenig, so eüch zu arbeiten desto bass versichert seyn,

So solt Ihr auch Kheinen Laden nicht auffthuen, Ihr habt dann zue uor dass Maister mahl geben, und Einem Ehrsamb Handtwerckh in ainem und andern ein völliges genüegen gethann.

Letztlich soll kein stattmeister keinem Störer, weder ihner, noch auser halben der Statt nichts zu arbeiten geben, bey ein vierting Silber straff unableslich ihn die lad zu erlegen,

Auch soll Kein goldtschmidt neue gemachte arbeit, den tandlern füerlegen, welcher dass übertretten wirt, der sol umb dass was er fürglegt, gestrafft werden."

Wortbildung, Stil und Orthographie dieser Ordnung sind auffällig, sie möchte in vielem fast jünger erscheinen, als die folgende von 1722. Gewisse Bestimmungen sind jedoch sehr altertümlich und finden sich im XVIII. Jahrhundert nicht mehr, so die später aufgehobene und verbotene Verpflichtung des jungen Meisters vor Eröffnung seines Ladens das „Maister mahl" zu geben und „Einem Ehrsamb Handtwerckh in ainem und andern ein völliges genüegen" zu tun; wie auch die sozialpolitisch interessante Verfügung, dass der junge Meister binnen Jahresfrist zu heiraten hat, damit seine Arbeiter „desto bass versichert seyn".

Auch von der Besteuerung der Zunft um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts erhalten wir Kenntnis aus den vorliegenden Akten, unter denen sich ein Büchel findet, in welchem wir folgendes lesen: „Deren Burgerlichen Gold- und Silberarbeiter Bruederschafft. Abführungs Täge den 5[t]: July die erste Helftte, den 11[t]: Octob: die 2[te]: Helftte Vor das militär Jahr 1749."



Küchenschaufel, 1801, von Johannes Simon Wagner

Auf dem ersten Blatt: „Hat nach Ausweisung beyligender Classification und Taxierung à 1t: Novembris 1748. bis dahin 1749. auf ain Jahr an Steür zu entrichten Ain Taussent drey Hundert und Sechzig gulden." Es folgen sodann die Bestätigungen der Abschlagzahlungen auf die jeweilige Steuer bis 1756 mit den Unterschriften der „Einnemmer" und „Gegenhandler" Räber, Sailler, Reitmans.

An sonstigen Dokumenten habe ich im Besitze der Genossenschaft folgende festgestellt:

1. Kopie des Rechtsbriefes der Goldschmiedegenossenschaft von den Herzogen Albrecht und Leopold zu Österreich vom 24. Juni 1366; *

2. Original des Rechtsbriefes (auf Pergament) von Kaiser Maximilian I. unter dem 7. Januar 1494. *

3. Jurisdiktion der Goldschmiede betreffend (1. Instanz in Real- und Personalsachen der Münzmeister, in Criminalsachen gleich anderen Bürgern das Stadtgericht) von Herzog Ernst zu Österreich unter dem 8. August 1591.

4. Kopie des Privilegiums der Prager Goldschmiede von Rudolf II. unter dem 26. Juni 1596.

5. Original und Kopie des Patentes gegen Gewerbestörer von Rudolf II. unter dem 4. Juni 1598.

6. Kopie des Rechtsbriefes von Matthias II. unter dem 26. Januar 1612.

7. Im Jahre 1628 geschriebene und beglaubigte Kopie des Rechtsbriefes von Ferdinand II. unter dem 20. Juli 1621.

8. Verbot, mehr als den eigenen Bedarf an Bruchsilber zu kaufen; von Ferdinand II. unter dem 15. Mai 1636 (Druck).

9. Original des Rechtsbriefes (auf Pergament) von Ferdinand III. unter dem 5. Mai 1642.*

10. Desgleichen von Leopold I. unter dem 31. März 1667.*

11. Desgleichen von Joseph I. unter dem 7. März 1708. *

12. Desgleichen von Carl VI. unter dem 6. März 1716. *

13. Jurisdiktion der Goldschmiede durch die niederösterreichische Regierung und Kammer unter dem 26. März 1733.

14. Ansuchen der Genossenschaft um die Assistenz der Rumorwache gegen Silber-Tändlerinnen, welche neue Silberwaren verkaufen (4. April 1753).



Zuckerdose, 1811, von F. Köll oder F. Krauss

15. Ansuchen der Standl- und Silber-Tändlerinnen, ihre Befugnisse gegen die Gold-, Silber- und Galanteriearbeiter zu schützen und deren (obiges) Gesuch abweislich zu bescheiden (11. April 1753).

16. Bürgermeisteramt und Stadtrat Wien gestehen den Gold- und Silberarbeitern im Bedarfsfalle die Heranziehung der Rumorwache als Assistenz zu (7. Juli 1753).

17. Punzierungspatent von Maria Theresia (Druck) unter dem 24. Mai 1774.

18. Regierungserlass, betreffend die Bezeichnung silberner Uhrgehäuse mit der Schwertfegerpunze (13. Juli 1774).

19. Desgleichen, betreffend die Bestellung Lutzenbergers zum Probzeichenmeister (20. Oktober 1783).

20. Bestellungsdekret des Gerhard Cocsell als Kontrollor bei dem versuchsweise errichteten Punzierungsamte (Hauptmünzamt, 19. November 1783.)

21. Eingabe des Anton Lutzenberger an Seine Majestät, enthaltend die Untersuchungsresultate des Hofkammersilbers und Vorschläge behufs Gründung eines Punzierungsamtes (2. Mai 1784).

22. Eingabe des Gold- und Silberarbeiter-Mittels an Seine Majestät, enthaltend die Äusserung über Lutzenbergers Bericht und Widerlegung der darin vorkommenden Anschuldigungen (24. September 1784).

23. Magistrat Wien, betreffend die Errichtung eines Punzierungsamtes unter Leitung des Lutzenberger, Bestimmung des Personals und deren Bezüge (30. Mai 1785).

24. Magistrat Wien, betreffend die Terminfestsetzung zur Verarbeitung der Vorräte von auf 12 Lot 16 Gran legierten Silbers (4. Juni 1785).

25. Eingabe des Mittels an die Regierung, betreffend die Festsetzung gewisser Modalitäten bei Errichtung des Punzierungsamtes (28. Juni 1785).

26.—28. Erlässe des Magistrates, betreffend das Punzierungsamt (26. Juli, 29. September, 1. Oktober 1785).

29. Eingabe des Mittels in derselben Angelegenheit (10. Oktober 1785).

30.—33. Erlässe des Magistrates, betreffend die Ablegung der Zeichenmeisterprüfung des Lorenz Hebert beim Hauptmünzamte; Ausschreibung der Stelle eines Feuerprobierers beim Punzierungsamte; Urgenz des vorigen Aktes (25., 28. Oktober und 9. November 1785, 9. Juli 1787).

34. Punzierungsgesetz von Joseph II. (Druck; 23. Februar 1788).

35. Erlass des Magistrates, betreffend die Vorlegung und Prüfung zur Punzierung aller zu einem Geräte gehörigen Bestandteile (3. März 1788).

36. Majestätsgesuch des Mittels um Belassung der früheren Punzierungstaxen (16. Juni 1788).

37. Anordnung des Magistrates, betreffend die Nachstempelung der vorrätigen Gold- und Silberwaren sowie die Gewölberevisionen unter obrigkeitlicher Assistenz (3. Juli 1788).

38. Abschrift des Dekrets der niederösterreichischen Landesregierung an das Punzierungsamt, betreffend dessen Vereinigung mit dem Schätzungsamte (17. Juli 1788).

39—40. Instruktionen für das k. k. Schätzungsamt (20. März und 29. August 1788).



Kanne von M. Peinckofer, 1803 oder 1808

41. Gesuch um Rückgabe beanständeter Gegenstände (29. November 1788).

42. Majestätsgesuch der Genossenschaft um Belassung der früheren Punzierungstaxen und straflose Rückstellung beanständeter Waren (15. Dezember 1788; abweislich beschieden).

43—45. Erlässe des Magistrates, betreffend die Punzierung eingetauschter alter inländischer Waren; Verbot der Nachahmung des dem k. k. Punzierungsamte allein zustehenden Zisellierstriches; Normen für Straffälle bei der Schätzung und Punzierung (29. Dezember 1788, 5. Jänner, 11. März 1789).

46. Verfügung der niederösterreichischen Landesregierung, dass zur Ausfuhr, gegen Anmeldung beim Punzierungsamte, in beliebigem Feingehalt gearbeitet werden kann (20. April 1789).

47. Konzept einer Beschwerde des Mittels gegen den Probezeichenmeister Lutzenberger an die niederösterreichische Landesregierung (1789).

48. Punzierungsgesetz Leopold II. (Druck): Aufhebung des Punzierungsamtes, Übertragung der Punzierung an das Münzamt (16. November 1790).

49. Festsetzung der Gebühren für Stückelproben durch das Hauptmünzamt (16. Dezember 1791).

50. Anordnung der Punzierung der Nebenbestandteile durch das Hauptmünzamt (12. November 1792).

51. Punzierungsgesetz Franz II. (29. März 1793).



Zuckerdose, 1815 oder 1825, A. K. oder A. R.

52. Erhöhung des Silbereinlösungspreises von 26 fl. 18 kr. auf 27 fl. 54 kr. per feine Mark durch das Hauptmünzamt (10. März 1800).

53. Festsetzung der Vergütung des vom Münzamte abgegebenen Goldes und Silbers (25. August 1802).

54. Erlass des Magistrates: Repunzierung von Goldwaren unter 4 # Gewicht hat nicht stattzufinden (11. November 1808).

55—57. Erlässe der niederösterreichischen Landesregierung, betreffend das Verbot der Nachahmung und des Verkaufs der Zivilehrenkreuze; Bestimmungen über die am 1. April 1824 in Wirksamkeit tretende Feingehaltpunzierung der Gold- und Silbergeräte (Drucke); Benennung der niederösterreichischen Punzierungsämter (8. Oktober 1815, 6. März und 12. März 1824).

58. Kundmachung der Amtierung des Hauptpunzierungsamtes im Münzamtsgebäude auf der Landstrasse vom 22. März 1839 angefangen (19. März 1839).

59. Erlass des Magistrates: auch der Punzierung nicht unterliegende Silbergeräte (Rokokogegenstände von H. Ratzersdorfer) müssen probhältig d. i. 13- oder 15 lötig sein (17. April 1846).

60. Die Goldschmiedezunft zu Linz legt dem Wiener Mittel eine Streitfrage zwischen ihr und der St. Pöltener Zunft zur Entscheidung vor (14. November 1671).

Hiezu gehören dann noch einige Urkunden, betreffend Schuldbriefe, Zessionen, Klagen, ferner Verordnungen über Zimentierung (1765 und 1785), Zollbehandlung von Platingeräten (1834) und Verhandlungen über die Errichtung einer Krätzmühle.

Die mit * bezeichneten Urkunden sowie das Genossenschaftsbanner vom Jahre 1781 mit dem hl. Eligius und der hl. Athanasia, das in Silber montierte Messbuch der Genossenschaft vom Jahre 1755, ein Reliquiar des hl. Eligius vom Jahre 1761 im Gewichte von 1157 Gramm Silber, feuervergoldet, mit Steinen und feuervergoldetem Bronzegestell, ein Kelch, Silber, getrieben, feuervergoldet, mit sechs bildlichen Szenen und Patene vom Jahre 1761, im Gewichte von 1187 Gramm, ein glatter Kelch mit Patene, Silber, feuervergoldet, vom selben Jahre, im Gewichte von 861 Gramm und zwei Messkännchen mit Platte, mit biblischen Szenen, Silber, feuervergoldet, im

Gewichte von 1044 Gramm befinden sich im historischen Museum der Stadt Wien.

Wie aus dem obigen Verzeichnisse hervorgeht, ist es zunächst Kaiser Maximilian, der kunstbegeisterte Vorkämpfer der Renaissance und des Humanismus, welcher die Alberto-Leopoldinische und die Friedericianische Zunftordnung unter dem 7. Jänner 1494 bestätigt und erweitert. Sodann folgt erst hundert Jahre später eine Verfügung des Herzogs Ernst zu Österreich vom 8. August 1591, welche die Rechtsverhältnisse der Goldschmiede ordnet und, was interessant ist, ausdrücklich hervorzuheben für nötig hält, dass die Zunftgenossen in allen Kriminalangelegenheiten vor den ordentlichen Richter (den Wiener Stadtrichter) gehören wie die übrigen Bürger der Stadt, in allen ihr Gewerbe und ihre Person als Gewerbetreibende betreffenden Fällen aber den kaiserlichen Münzmeister als ihre erste Instanz zu betrachten haben. Im Jahre 1598 (4. Juni), nicht 1582, wie wohl infolge eines Druckfehlers bei List (a. a. O.) zu lesen ist, erlässt Rudolf II. ein wiederholt erbetenes Patent gegen die Gewerbestörer, die Händler mit zum Teil unprobmässigen Gold- und Silberwaren, welche dem Gewerbe grossen Schaden zufügen. Hierauf folgen die auch von List bereits genannten Rechtsbriefe Matthias II., Ferdinand II., Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI.



Kanne von Anton Köll, 1815

Aber nicht übersehen werden dürfen die beiden Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773, die ich aus den Akten der Genossenschaft hiemit publiziere; sie geben uns ein klares Bild von dem inneren Leben und der Organisation der Gewerbe Wiens im XVIII. Jahrhundert und von der Entwicklung und den Veränderungen, welche dieses Leben innerhalb des Jahrhunderts erfahren hat. Was an überlieferten und erprobten Freiheiten und Einrichtungen vorhanden war, wurde zusammengefasst, neue Verfügungen getroffen, soweit die wirtschaftlichen Bedürfnisse der Zunft und die öffentliche Ordnung dies erheischt. Es herrscht auch im Zeitalter der Aufklärung noch jene weitgehende Bevormundung des gewerblichen Lebens und gesamten Wirtschaftsbetriebes, wie es sich im Mittelalter herausgebildet hatte, aber es wohnt in diesem Patriarchalismus viel gesunde Vernunft und praktischer Sinn und Wohlwollen, und dass diese strenge Ordnung der Kunst zum Vorteile gereichte und keineswegs abschreckend wirkte, beweisen die mit Liebe und Hingebung geschaffenen Werke der Zeit, wie die stattlichen Listen der Meister, ,,Gesöllen“ und „Jungen“, welche an anderer Stelle mitgeteilt werden.

An Gefahren, Sorgen und Kämpfen war freilich kein Mangel, ein Beispiel dafür ist die Errichtung des Punzierungsamtes (1784—1785) und die Erhöhung der Punzierungstaxen. Zahlreiche Dokumente (siehe oben)

beziehen sich auf die erst nach Jahren von Erfolg gekrönte Auflehnung des Mittels gegen diese Massnahmen und ihren Urheber, den wahrscheinlich aus dem Kreise der Gold- und Silberschmiede hervorgegangenen verhassten Lutzenberger. Triumphierend merkt der Vorsteher Springer 1790 im Verzeichnisse der Vorsteher, Schätz- und Zeichenmeister an, dass er das Punzierungsamt unter Leitung des Lutzenberger ,,wirklich auseinandergetrent', habe; mit dem Punzierungsgesetz Leopold II. vom 16. November 1790 wurde die Lutzenbergersche Schöpfung aufgehoben und die Punzierung an das Münzamt übertragen, die Taxe auf die Hälfte herabgesetzt, die Schätzung wieder einem jeden Genossenschafter anvertraut.



Vase, 1816, von F. Köll oder F. Krauss

Die Bruderschaftsordnung von 1722 erlässt der ,,kayserliche Münzmeister" Mittermayr von Waffenberg; schon das Dekret des Herzogs Ernst (1591) hatte, wie wir sahen, alle Real- und Personalangelegenheiten der Goldschmiede dem Münzmeister zugewiesen. Die Ordnung von 1773, „von denen hohen Behörden" verfasst, publiziert ,,mit aller höchster Beangnehmung" der Bürgermeister von Wien Joseph Georg Hörl und der Rat der Stadt; die Genossenschaftsangehörigen unterstehen aber in allen, ihre Organisation und das Verhältnis der Meister zu Gesellen und Lehrjungen betreffenden Fragen der niederösterreichischen Landesregierung, hinsichtlich aller mit dem Material ihrer Arbeit in Zusammenhang stehenden Dinge (Materialbeschaffung, Probhältigkeit, Legierung, Zeichnung) dem Hauptmünzamte. Die sechsjährige Lehrzeit finden wir nach wie vor angeordnet, aber das alte, auch 1722 noch bekräftigte Vorrecht der Meistersöhne, in fünf Jahren auslernen zu dürfen, ist 1773 aufgehoben. Auch wird hier dringendst eingeschärft, die Lehrjungen nicht zu „Hausverrichtungen", sondern zur gründlichen Erlernung der Profession anzuhalten — es scheint also eine alte Gewohnheit gewesen zu sein, die Buben zum Fegen der Wohnräume, als Kinderwärter und Laufburschen der Hausfrau zu verwenden; dass die Ordnung von 1773 darin wirklich Ordnung geschaffen habe, wird uns freilich nicht bestätigt. Interessant ist eine weitere Abweichung beider Ordnungen: 1722 wird vom ,,Jung" der Nachweis ,,dass er Römisch-catholischer Religion zugethann seye" und vom Gesellen der ,,Beichtzettl" verlangt, 1773 begehrt man nur mehr die Aufweisung ,,eines legalen Taufscheines" — es ist die Josefinische Duldsamkeit gegen nichtkatholische Christen auch hier zur Geltung gelangt, der an anderer Stelle nachgewiesene grosse Zuzug aus Augsburg, Nürnberg und anderen teilweise protestantischen Gegenden wird das Fallenlassen der alten strengen

Bestimmung längst haben notwendig erscheinen lassen. Auch „die vormalen üblich gewesene zehn Jahre der Gültigkeit zum Meisterrecht“ werden mit 1773 abgeschafft, ebenso „die allzu kostbaren und viele Zeit wegnehmenden Meisterstücke“. Die allzu kostbaren und zeitraubenden, nicht die Meisterstücke überhaupt; jedoch nicht einen reich geschmückten, getriebenen, gravierten und emaillierten Kelch nebst Siegel und Ring, wie noch 1722 nach altem Brauche vorgeschrieben wird, sondern einen getriebenen und vergoldeten Kelch oder irgend ein anderes bestelltes und „verkäufliches“ Stück hat der Silberarbeiter, eine mit Steinen besetzte Haarnadel oder auch ein anderes „verkäufliches“ und die Geschicklichkeit genugsam erweisendes Probestück der Goldarbeitergeselle, eine gravierte und ziselierte Dose oder ein Uhrgehäuse der Galanteriearbeitergeselle zu verfertigen. Also verschiedene Einzelaufgaben je nach der Branche des Bewerbers und Betonung der Verkäuflichkeit des Objektes. Die grosse Kostbarkeit der früheren Meisterstücke mochte so manchem jungen Meister nicht nur allzuviel Zeit geraubt, sondern auch neben allen anderen Kosten der Meisterrechtswerbung schwer erträgliche und lange nachwirkende Lasten aufgebürdet haben. Es soll nunmehr aber auch „keiner ohne erhebliche Ursachen über dem Probestück länger als sechs Monate in der Arbeit sitzen“, auch soll nicht mehr wie früher nur immer einer auf einmal zur Prüfung zugelassen werden, damit nicht unnötig Zeit versäumt wird.



Zuckerdose von Franz Wallnöfer, 1819

Neu ist auch die Anordnung des Statuts von 1773, dass jeder Meisterrechtswerber vor Zulassung zum Meisterstück an der Graveurakademie eine Vorprüfung im Zeichnen und Possieren abzulegen hat. Im Hinblicke hierauf konnten die Meisterstücke einfacher gehalten sein, ohne dass eine Verschlechterung der Kunstfertigkeit der neu eintretenden Meister zu befürchten gewesen wäre. Die Meisterrechtsgebühr ist in beiden Ordnungen mit 50 fl. festgesetzt, ebenso „die Douceur“ von 6 fl. für den Münzmeister und alle zwei Jahre eine von 9 fl. an des Vorstehers Ehefrau für ihre Bemühung „zur discrecion“, wie es 1722 heisst. Welche Bemühungen die Frau Vorsteherin gehabt haben mochte, wird nicht gesagt. Die Strafen für Vergehen, so vor allem, wenn ein Meister dem andern seinen Gesellen oder ein Gesell

einen andern oder einen Lehrjungen seinem Herrn abwendig machen sollte, und für jede Art von Vorschubleistung der „Stöhrerey" sind in beiden Ordnungen dieselben. Interessant ist es, dass die Ordnung von 1722 die in der oben mitgeteilten Vereinbarung der Meister vom 8. Dezember 1638 erfolgte Festsetzung der Stückarbeit und des Meisterlohnes nach dem Lot ausdrücklich aufhebt, die Ordnung von 1773 hievon aber keine Erwähnung mehr tut. Den Gesellen wird da und dort strenge Zucht verheissen, aufstehen müssen sie um 1/2 6 Uhr früh und arbeiten bis 7 Uhr abends, nur am Samstag wird bereits um 6 Uhr Feierabend gemacht. Die Ordnung von 1773 verbietet aber auch die „blauen Montage" auf das schärfste; dieses Blaumachen, ein altüberlieferter, auch heute noch nicht ausgerotteter Unfug, scheint zum Schaden der Arbeit und der Übeltäter damals solchen Umfang genommen zu haben, dass sie in jedem Falle dem Kommissär „zur Bestrafung" angezeigt werden sollen, der Meister aber, der die Anzeige unterlässt, mit 5 Reichstaler Busse belegt wird.



Leuchter von Wallnöfer, 1807

Auf pünktliches Erscheinen der Meister bei den öffentlichen Verhandlungen des Mittels wird besonderes Gewicht gelegt, Zuspätkommen und unentschuldigtes oder ungenügend motiviertes Fernbleiben dem alten Gebrauche nach mit Geldstrafen belegt. Was einer zu sagen hat, ist „mit gebührender Bescheidenheit" vorzubringen, kann er selbst nicht reden, so soll er „seine Nothdurft" durch einen Mitbruder mit „obbemelter beschaidenheit", wie es 1722 heisst, vorbringen lassen. Und diese Einschärfung scheint dringend notwendig, der Ton oft recht heftig gewesen zu sein, denn mit ähnlichen Ausdrücken wie 1722 werden auch noch 1773 „alle Beschimpfungen, ehrenrührische Worte, Vorwürfe einiger Verbrechen (!) und alle gehässige Reden und spöttische Erzählungen" bei 6 fl. Strafe verboten. „Aus der Bruderschafft schwätzen" und die „geheimbnusse der Profession dennen gesöllen vertrauen" wird wie 1722 auch 1773 noch ausdrücklich verboten. Die Teilnahme an der Fronleichnamsprozession und andern bestimmten gottesdienstlichen Handlungen wird in beiden Ordnungen eingeschärft. Die Leichenbegängnisse eines verstorbenen Meisters, einer Meisterin oder Meisterswitwe scheinen aber nicht genug Beachtung gefunden zu haben, denn die Ordnung von 1773 bestimmt ausdrücklich, dass ihnen abwechselnd stets sechs Meister beizuwohnen haben. Dass die Vorsteher die Gelder der Bruderschaftslade ordentlich „verraiten" (1722) = verrechnen (1773), wird geboten, aber die letztere Ordnung hat wohl bestimmten Anlass, noch „alles Essen und Trinken auf Unkösten der Lade" aufs schärfste zu verbieten. Die Gelder sollen „fürohin mehrers als bishero geschehen ist, besonders auf kranke, arme und nothleidende Professionsverwandte aufgewendet werden". Durften die Meister von 1722 bis 1773 nicht mehr als sechs Gesellen und drei Lehrjungen halten, so wird ihnen von da ab in dieser Hinsicht keine

Beschränkung mehr auferlegt; aber während früher der Lehrbrief auf Pergament mit Siegel, Schnur und Kapsel ausgestellt werden musste, was 9 fl. kostete, so wird jetzt, um unnötige Ausgaben zu sparen, jede kostbare Ausfertigung untersagt. Freilich ist hiefür, wie bei jedem „Attestatum" inzwischen die Stempelpflicht von 1 fl. erwachsen, die man früher nicht kannte.


Leuchter von Wallnöfer, 1828

Die Neuwahl der sechs Geschworenen (des Ober- und Untervorstehers, des alten und jungen Schatz- und Zeichenmeisters) erfolgt nach wie vor am Heiligendreikönigstage, die Punzen werden niedergelegt und ausgewechselt und jeder Mitbruder und jede das Gewerbe ausübende Meisterswitwe hat den „Jahrs Sold mit ein Gulden dreyssig Kreuzer" in die Lade zu legen. Ob auch diese Meisterswitwen die Geschworenen mitwählten und überhaupt in der „ehrsamben Zusammenkunfft", der allgemeinen Zusammenkunft des Mittels, erscheinen durften, ist nicht gesagt. Die Verwahrung der Lade unterliegt seit 1773 noch grösserer Vorsicht als früher, sowohl die beiden Vorsteher als des Mittels Kommissarius, der Vertreter des Magistrates bei der Zunft, haben unter besonderer Sperre je einen Schlüssel zu den drei ungleichen Schlössern der Lade, während ehedem nur die Vorsteher den Schlüssel führten.

Die wichtigen Verpflichtungen des Zeichenmeisters, die Anordnungen in Hinsicht der Legierung und der Vergoldung unedlen Metalls enthält der 16. und 17. Paragraph des Statuts von 1722. Im Laufe der Zeit sind die Verhältnisse komplizierter, alte Gebräuche und wohl auch Missbräuche abgestellt, neue Verfügungen erlassen worden, so vor allem mit den unter dem 23. September 1743 und 3. Februar 1748 „emanirten" Patenten und mit dem „hauptmünzämtlichen" Dekrete vom 25. April 1765 und der „allerhöchsten Resolution" vom 15. September 1766. Dies macht eine ausführlichere Behandlung aller einschlägigen Punkte nötig und so enthält das Statut von 1773 eine eigene, 26 Paragraphe umfassende Ordnung für die bürgerlichen Gold-, Silber- und Galanteriearbeiter, insoweit dieselbe „unter dem Gehorsam des k. k. Hauptmünz-Amtes stehen".

An Stelle der alten „Wienner Prob so pr March fein vierzehen Loth" (§ 16 der Ordnung von 1722) tritt „vermög oftgedachten Patents de Anno 1743" 15lötiges Silber (§ 5, Abschnitt 2 der Ordnung von 1773), das 13lötige bleibt bestehen. Die Visitierung der Werkstätten und Konfiskation unprobmässigen Silbers durch Organe des Münzamtes wird angeordnet, die Bezeichnung der Goldgalanteriearbeiten durch einen eigens aufzustellenden Zeichenmeister (wohl den in den Vorsteherlisten hie und da vorkommenden zweiten jungen Zeichenmeister) wird auf die Feine von 20 Karat „mit einem Remedio von 2 Gränen" beschränkt, die Beschickung des Goldes und Silbers genau bestimmt: Das Silber darf nur mit rotem Kupfer, das Gold nur auf fünferlei Art (mit purem Silber, mit purem Kupfer, zur Halbscheid



Spargelzange, 19. Jahrhundert, Mitte

mit Silber und Kupfer, mit zwei Drittel Kupfer und ein Drittel Silber, endlich — „so zur emaillirten Arbeit gehöret“ — mit zwei Drittel Silber und ein Drittel Kupfer) legiert werden (§ 6). Ehe die Gold- oder Silberware dem Zeichenmeister vorgelegt wird, ist sie vom Verfertiger mit den Anfangsbuchstaben seines Tauf- und Zunamens zu versehen, damit man ihn oder auch seine Erben im Notfalle zur Verantwortung ziehen kann; den Namen auf zwei Orte zu schlagen, ist verboten, weil bei abgenützter Arbeit der zweite Name leicht für das Probzeichen gehalten werden kann. Der Schutz der guten Arbeit und des Rufes der Zunft wird so weit gesteigert, dass im Falle der irrtümlichen Zeichnung unprobmässigen Goldes und Silbers nebst dem Verfertiger auch der Zeichenmeister und falls sie gestorben sind und „an den hinterlassenen Erben kein Regress zu hoffen wäre“, das ganze Mittel dafür „in Solidum“ zu haften und auf Verlangen des Eigentümers den Schaden gutzumachen hat. Für Vergehen gegen die Ordnung wird die Strafe der Punzensperre verhängt. Hatte die alte Ordnung (§ 16) die Zeichnung von Arbeiten nicht nur der Messerschmiede, Störer und andern „Unbefugten“, sondern auch der Schwertfeger bei 20 Taler Strafe verboten, welche „bey ereigneter Übertrettung der Zeichenmeister ohne Weigerung zu erlegen haben wird“, so führt die neue Ordnung (§ 13) auf Grund der den Schwertfegern erteilten Erlaubnis, Seitengewehrgefässe von 13lötigem Silber zu verfertigen und feil zu haben, einen eigenen, „von jenem der Silberarbeiter kenntbar unterschiedenen Probpunzen“, den Schwertfegerpunzen, ein. Die Punzierungstaxen werden genau festgesetzt (§ 14). Die Kompetenz der behördlichen Organe, so vor allem bei den Wahlen, wird erheblich erweitert: wenn der anwesende k. k. Hauptmünzamts-Oberbeamte „ein oder anderes Individuum zu dieser oder jener Function für unfähig erkennete“, so muss „ein anderes Subjektum gewählet und benennet werden“. Auch hinsichtlich aller Streitfälle, sowie besonders bei Erwerbung des Meisterrechtes und der Anfertigung des Probestückes ist das Hauptmünzamt erste Instanz und dessen Attestatum legitimiert den Meisterrechtswerber „um die endliche Bewilligung des Meisterrechts bey obgeachter K. K. N. Oe. Regierung bittlich anlangen“ zu können.

Eröffnen diese beiden Ordnungen in alle so vielfach komplizierten und eigenartigen Beziehungen des Gold- und Silberschmiedgewerbes Einblick und lassen uns an einem Musterbeispiele erkennen, wie die Wiener Zunftorganisation sich im XVIII. Jahrhundert aufbaut auf alterprobten Sitten,



Tafelaufsatz, 1816

Gebräuchen und Erfahrungen, sowie auf vernünftiger Berücksichtigung der Bedürfnisse einer immer fortschreitenden Zeit, so sind sie auch in allgemein kulturgeschichtlicher Hinsicht, und vor allem auch sprachgeschichtlich nach Stil und Wortbildung, von hohem Werte.

Die Entwicklung des Wiener Deutsch innerhalb 50 Jahren des XVIII. Jahrhunderts prägt sich deutlich aus. Altertümliche Schreibungen und Ausdrücke der Ordnung von 1722, welche zum Teil in unserer heutigen Mundart noch fortleben, aber von der Schriftsprache über Bord geworfen wurden, wie lehrnen, aufgenohmen, Bueben, Gesöllen, ableiben, erstlichens, andertens, herentgegen, ingleichen, Maister, iedrwederer, Zusambenkonfft, ehrsamb, frembd, ehender, erstreckhen, eraignen, Fahl, Erkanntnuss, Erlaubnuss, Geheimbnuss, benebens, annebens, in wehrender Zeit, obbemelt, destwegen, nemblichen, osterlamb, Helmb, umbliegend, Frohnleichnamb, gehorsamb, genemb, schmölzen, dennen, Tögl, Verweillung, vorhero, hierinfalls, aufbochen, abgangte, Straff, erwöhlen, beschehen, Obsicht, sichtiges Ohrt, Mössing, Übertretter, Beschaidenheit, Notthurfft, Schimpfierung, verwerffen, Fewer, veraitten, Kranckhe, Nothleydente, Spörr, Guttthäter, bewürckhen, vorangeruckht, letzlichen, könfftig u. s. w. — weist die Sprache von 1773 grossenteils nicht mehr auf, aber noch immer begegnen wir dann für denn, vorhero, fürohin, Wittib, y für i, Burger, beangnehmen, keiner dingen, andurch, annoch, Stöhrerey,


Schälchen, 1818

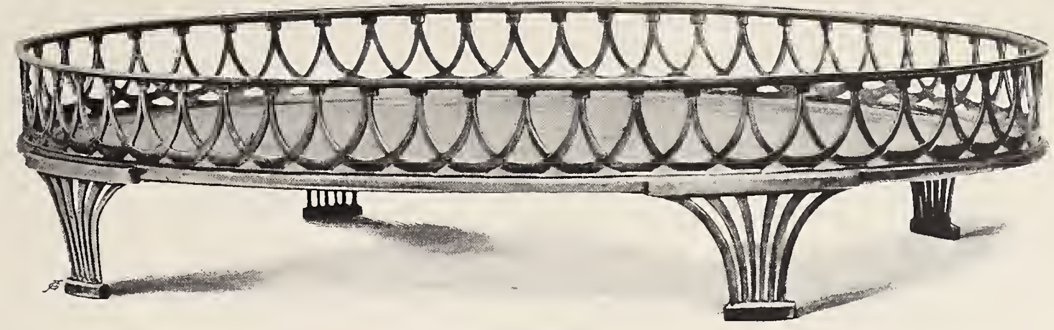
Nothdurft = Wunsch, Nothdurfte = Bedürftige, ehrenrührisch, bemelt, Unkösten, behörig, gewest, beschehend, heurathen, Verweilung (ohne aller V.), sammentlich, wessentwegen, vervortheilen = übervorteilen, Obsicht, Mitgenossener = Genosse, hierinnfalls, sothan, nachgehend, ernstgemessenst. Dass der zweite Abschnitt der Ordnung von 1773, welcher neu und vom Münzamte auf Grund von Patenten und Resolutionen zusammengestellt wurde, eine Reihe klassischer Beispiele des heimischen Beamtendeutsch enthält, kann nicht wunder nehmen. Wir treffen schon die reizenden, auch heute noch beliebten Ausdrücke: angezogene, herabgelangte, oftgedachte (Verordnung), gegen deme; ferner: zu gewarten habende (Bestrafung), der beschwert zu sein vermeinende Teil, zu beobachten habend, zu befahren habend, die erhaltende (Teste), das betretende (unprobmässige Silber). Sehr beliebt sind auch Fremdwörter, vornehmlich die aus dem Lateinischen mit -ieren abgeleiteten Zeitwörter: inkorporieren, attestieren, depositieren, emanieren, intimieren, statuieren, legitimieren, andiktieren.

Wir lassen nunmehr die beiden „oftgedachten“ Ordnungen im Wortlaute und in ihrer Orthographie folgen:

I. BRUDERSCHAFFTS-ORDNUNG DER BÜRGL: GOLD- SILBER- GALLANTERIE- UND DRATARBEITER IN DER KAIS: KÖNIGL: HAUPT- UND RESIDENZSTADT WIENN. VON ANNO 1722.

(Innen: Der Bürgerlichen Goldschmid in der keys: Haupt- und Residenz-Stadt Wienn, Bruderschaffts-Ordnung.)

Erstlichens, Soll ein ieder der die Goldschmids-Profession erlehrnen will, Von Ehrlichen Eltern gebohren seyn, desswegen ein ieder Herr sich befleissen solle, damit der Jung seinen Geburts-Brief nach möglichkeit bei der aufdingung Produciren könne, auch dass er Römisch-Catholischer Religion zu gethann seye, und solle auch Kein Jung, er gebe gleich geld oder nicht, unter Sechss: ein Goldschmids:Sohn aber unter fünff Jahren zu Lehrnen nicht aufgenohmen werden, welcher Jung nun aufgedingt wird, der solle bey einem, und nicht bey mehreren ausslehrnen, und zwey bürgerliche Goldschmid als Zeugen haben, auch die Wittiben eines mit Bruders, nach ihres Manns ableiben, die aufgedingten Bueben bey ihnen ausslehrnen lassen, aber keinen Neuen Jung aufnehmen, und solle ein mit Bruder einen Jungen auch länger nicht aufhalten, alss nur ein halbes Jahr, als dann gleich einschreiben lassen, bey Straff eines Gulden, und dreyssig Kreuzer : es wären denn erhebliche Ursachen vorhanden, selbe denen Vorstehern vorzubringen. Dennen Gesöllen die bey dennen Wittfrauen arbeithen, solle kein Zeit gelten, wenn sich die Wittfrau Inner Jahr und Tag nicht verheyrathen thuet.



Platte, 1797

In simili, Wann ein gesöll der die Zeit arbeithet, unter der Zeit von hier abgereist oder bey einen Hofbefreyten arbeithet, und einstehet, so solle selbe Zeit ungültig seyn.

Andertens, belangend die Goldschmids:Söhne, wann sie die Profession, wie recht ist, aussgelehrnet, und ihre Zehen Jahr bey der Kunst gebräuchiger massen, erstreckhet, sollen des Maister-Stuckhs (wie von Alters) befreyet sein, iedoch wann sie angenohmen werden, die Maistergebühr, alss nemblichs Fünffzig Gulden, in die Laad, und Sechss Gulden vor dem Herrn Münz-Maister, wie auch vier Gulden vor die Frau Vorsteherin, gleich wie andere erlegen.

Drittens, Solle sich ein iedrwederer Gesöll, der seine Zeit arbeithen will, in einen halben Jahr, bey einer ganzen Ehrsamben Zusambenkonfft einschreiben lassen, damit mann ihme alda (wie er sich zu verhalten haben wird) vorhalten könne, Ehender aber nicht eingeschrieben werden, er habe dann seine Beichtzettl dass er der Catholischen Religion bey gethan seye, vorgewiesen, und da zufahl ein gesöll der allhier schon gearbeithet, sich nicht einschreiben lassen, deme solle wie oben gemelt, die Vorige Zeit nichts gelten, sondern ihme die schuld selbst zurmessen, dass er die einschreibung nicht begehrt.

Herentgegen, solle einen mit Bruder, nit mehr erlaubt seyn, alss ein gesöll der die Zeit arbeithet, auch Kein gesöll solle bey mehrern Herrn seine Zeit arbeithen, alss bey einem, es wäre dann sach, dass sein Herr mit Todt abgangte, oder keine Arbeith alda vorhanden, sonnsten zu keinen andern in die Arbeith, ohne Vorwissen der Ehrsamben Bruderschafft, oder dero Vorsteher einstehen.

Und Wann ein ausgelehrnter gesöll seine zehen Jahr bey der Profession gewesen ist, er habe bey einem Hofbefreyten gelehrnet, oder ein frembder, und alhier maister zu werden verlangt, der muss seine Lehrjahr, wie sie ihme aufgedingt seynd, Ehrlich erstreckhen, alssdann soll er durch diese Jahr, sambt seinen Lehrjahren, zehen Jahr bey der Kunst seyn, und sich in der Wanderschafft ehrlich verhalten haben, sodann bey einem bürgerbürgerlichen Goldschmid alhier, vier Jahr, als die frembden, arbeithen, damit man ihme an seinen Sitten und Tugenden erkenne.

Ingleichen, solle nicht mehr, alss auf einmahl, einer in Maister Stuckhen sizen, und wann selbiger fertig, ein anderer dazue gelassen werden. Wann

sich aber einer, oder mehr der gesöllen zur machung der Stuckh anmelden solten, sollen dem Jenigen die Stuckh aufgegeben werden, welcher sich zum ersten angemelt, es seye dann, dass sich zwischen ihnnen vergleich eraignen mächte, darüber die Ehrsambe Bruderschafft, und Vorsteher, die erKanntnuss zu schöpfen haben, iedoch in solchen Fahl die Goldschmids Söhne, oder der eine Wittib oder hiesige bürgerliche Goldschmidstochter heyrathet, vor andern in allweg den vorzug haben, auch solle ein Stuckhmaister sein Stuckh nur Jnnerhalb einer viertl Jahrsfrist fertig, recht, und gut machen, widrigenfahls seines Unfleisses halber nach erKanntnus abgestraft werden, und sollen benebens die Sechss geschworne in wehrender Zeit und machung deren Stuckhen Wenigst in vierzehn Tagen einmahl die Stuckh, doch ohne entGeld, und Unkosten des Stuckhmaisters, besichtigen.



Senftigel, Wiener Arbeit, mit gestanzten Appliquen, 19. Jahrhundert, Mitte

Vierttens, Wann ein Goldschmids gesöll eines hiesigen bürgerlichen Goldschmids-Tochter, oder hinterlassene Wittib heyrathet, deme sollen an obbemelter Zeit der vier Jahren, zwey Jahr nachgesehen werden, iedoch dass er durch dise zwey Jahr, Redlich und Ehrlich gearbeithet, und eingeschrieben, der Röm: Catholischen Religion zugethann, und destwegen sein beicht Zettl, Lehr- und Geburts Brief zu zeigen, und vorzuweisen habe, sodann erst die Meister Stuckh anzufangen, und mit seinen aigenen Händen machen, und verfertigen, wie hernach volgt, Alss Nemblichen ein Silberer Kelch, mit einem sechss Pastetten Fuss,* mit einem Schappelment,** und schemkh frikhen,*** die Pasten eingetrieben, mit drey gesichtern, dass unter dem Krägl† mit einem Schappelmentl der Knopf eingetrieben, in die Zwey Krägl muss verzeichnet seyn, JESUS und MARIA Nahmen, über dass Corpus die Kappen durchbrochen, getrieben, mit drey Kindlen, auf die Patene muss gestochen seyn ein Ecce Homo, oder ein osterlamb, und sauber vergolt, er soll auch die vier blänschl,†† wann sie Rund geschlagen seyn, ehe daran weither gearbeithet wird, dennen sechss geschwornen weisen.

Item, soll er machen ein Insiegl mit einem Schild, und offenen Helmb, darin ein Löwen, oder ein anderes vierfüssiges Thier geschnitten.

Ingleichen, soll gemacht werden, ein Ring von gold, versezt mit einem Diamant, oder Rubinn, der muss geschmölzt seyn, roth, weiss, und schwarz, ehe aber der Ring, und Siegill fertig ist, soll er ebenfalls den Ring wann der Guss noch daran, und die Siegill Blatten, worauf der Prob Punzen geschlagen,

* Sechspassiger Fuss.

** Wohl ein Werkzeug zum Heraustreiben der Pasten, Pässe; zu vergleichen das französische chapler = dengeln, chaploir = Dengelstock.

*** Unbekannte Bezeichnung eines Werkzeuges zum Treiben (?)

† Diminutiv von Kragen = Hals.

†† Diminutiv von planche (also Plättchen).

dennen sechss geschwornen weisen, und bey dem er die Stuckh machet, die wochen Stuell geld geben ainen gulden, alssdann soll er seine Stuckh vor eine ehrsambe Bruderschafft bringen, und solche der ordnung nach beschauet werden, wann sienun beschauet, und für recht befunden seyn, so solle der angehende mit Bruder in die Laad geben, funffzig Gulden, und sechs Gulden, vor Herrn Münz maistern, nicht weniger vier Gulden, vor die Frau Vorsteherin ihre Mühe; Ingleichen dass Insiegl, so am gewicht zwey loth wögen muss, solle zerschlagen werden, Und sodann in der Laad verbleiben, und in solang die Völlige gebühr nicht erleget, soll man die Stuckh nicht heraussgeben, zum Fahl er nach erlegten gebühr bestanden, oder sein Maister Stuckh recht gemacht, angenohmen werden.



Vase, 1801

Ess sollen zugleichen diese obstehende drey Maister Stuckh bey dennen sechss geschwornen einen, wenn es möglich, oder wass die ganze Ehrsambe Zusambenkonfft erkennen wird, gemacht werden. Zum

Fünfften, Solle kein bürgerlicher Goldschmid kein abschniz von gold- oder Silber Münz oder sonsten etwass Verdächtiges, vill weniger geschmolzenes, so nicht von einem mit Bruder geschmolzen, und mit seinem Nahmen gezeichnet worden, einkaufen, ebenfahls nichts Verdächtiges schmölzen, oder gut- und gangbahre gold Sorten brechen, und in Tögl bringen, sondern iedes mahlen, dergleichen Verdächtiges Silber, und Gold, in dass allhiesige löbl: kays: Münz Ambt, neben dennen Deputierten Vorstehern, bey Poennfahl zehen duggaten in gold ohne Verweillung einliefern.

Sechstens, Wann ein goldschmids-gesöll von einem Herrn weckh will, so soll er die angefangene Arbeith wann es dem Herrn gefällig vorhero aussmachen, da aber solches der gesöll nicht thuen wolte, so solle ihm der mit Bruder nicht ausszahlen, sondern wass der Lohn ist zu der Ehrsamben Bruderschafft erlegen, damit dieselbe hierinfalls mittl mache, herentgegen ein solcher gesöll bey einem andern mit Bruder unter einem Viertl Jahr zu arbeithen nicht befugt seyn.

Siebentens, Wann ein gesöll alhier mit seinem Herrn entweder aufbochen, oder nicht in der gütte Urlaub nehmen thätte, und bey einem andern mit Brudern arbeithen wolte, solle ihme ein anderer mit Bruder ehender kein Arbeith geben, er habe dann vorhero bey dem Jenigen Herrn, wo der gesöll in der Arbeith gewesen, selbsten gefragt, wie sich der gesöll bey ihme verhalten, und ob er mit ihme wohl zufrieden gewesen, und ob ein anderer Herr disen gesöllen arbeith geben därffte, und zum Fahl ein Herr den gesöllen

ohne Begrüssung arbeith geben thätte, der soll in die Straff pr: drey gulden erkennt, und der gesöll abgestrafft werden.


Kännchen, 19. Jahrhundert, Mitte

Achtens, Wann ein mit Bruder den andern seinen gesöllen, oder Bueben abwendig machen thätte, der solle nicht allein den gesöllen, und Bueben wieder stellen, sondern auch noch zur Straff zwölf Gulden, zuerlegen schuldig seyn.

Neuntens, zum Fahl, ein gesöll einen andern gesöllen, oder Jung abwendig machte, oder sich selbst sträfflich verhielte, der soll in die Straff erkennt, und wenn ein solcher sich widersezte, solches nach Gestalt der sachen, der Obrigkeit angezeigt werden.

Zehentens, Solle kein mit Bruder, oder auch ein hinterlassene Wittib die gesöllen für sich selbsten in ihren Läden arbeithen lassen, damit dardurch die Vorlegung dennen Tändlern, und Winckhlhaussierern allerdings abgestelt, und verhüttet, und kein Störrerey gezichtet werden mächte.

Eilfftens, Solle keinem gesöllen, die Stuckh Arbeith, oder nach dem Loth zu zahlen, gelassen werden, sondern solches gänzlichen verbotten seyn, bey Straff funffzehen gulden.

Zwölfftens, Welcher gesöll sich von dennen alhiesigen bürgerlichen Goldschmiden hinweg, und zu einen Störrer in die Arbeith begeben wurde, deme solle sodann kein Zeit zum Maister Recht gelten, noch auch zu machung der Maister Stuckhen gelassen, oder angenohmen werden.

Dreyzehentens, Solle kein mit Bruder einem Gesöllen, welcher vorhero bey einem Störrer gearbeithet hat, aufnehmen, es wäre dann ein frembder ganz Unbekanter, und sehr Nothleydender Gesöll, so alhier keinen Brauch gewust, oder bey keinem mit Bruder arbeith hätte bekommen können.

Vierzehentens, Soll kein mit Bruder mit dennen Störrern gemainschafft haben, oder bey ihnen arbeithen lassen, bey Straff neün Gulden.

Fünfzehentens, Sollen die bürgerliche Goldschmid mit Bewilligung des löbl: kays: Münz Ambts, alle Jahr am Tag der Heyl: drey König mit niederlegung des Punzen eine ehrsambe Zusambenkonfft halten, und alda zu unterhaltung der Bruderschafft den Jahrs Sold mit ain Gulden dreyssig Kreuzer einlegen: die alte Sechss geschworne entlassen, und entgegen sechss andere Taugliche erwöhlen, und solle ein mit Bruder auf einen geschwornen nit mehr als ein schrifftliche Stimb geben, es können auch sowohl die Silber alss Gold arbeither erwöhlet werden, wie vorhero beschehen.

Sechzehentes, Wornach bey vollgebrachter Wahl auf ansuchen des löbl: kays: Münz-Ambts, dennen Neu erwöhlten zweyen Punzen- oder Zaichenmaistern die Prob Punzen alss da einer die alte Wienner Prob so pr:

March fein vierzehen Lotth, und der andere die Neue Wienner Prob, so pr: Marchfein dreyzehen Lotth aussweiset, werden dargegeben werden: Die Punzen- oder Zaichenmeister sollen genaue obsicht haben, damit selbte, ihrer Verrichtung Redlich vorstehen, weder freind- noch feindschafft ansehen, Keinen ein Silber zaichnen, es seye dann Probmässig befunden worden, der Punzen solle auch auf ein sichtiges ohrt geschlagen werden.



Kaffeemaschine, 1845

Ingleichen, solle Kein mit Bruder sowohl auf Prob- alss schlechtes Silber sich unterstehen den doppelten Nahmen zu schlagen, vill weniger dennen Messerschmiden, Schwerdfegern, Störrern, oder all andern Unbefugten Leuthen einiges Silber, Knöpff, und wie dergleichen Arbeith genennt werden mag mit dennen Prob Punzen zu zaichnen, sich auch dessen also gewiss enthalten, alss bey eraigneter Übertrettung der Zaichenmaister zwainzig Thaller Straff ohne Weigerung zuerlegen haben wird.

Siebenzehentens, Solle sich kein kein Gold- oder Silber Arbeither unterfangen, mit Mössing, oder weissen Kupfer zu legieren, noch dergleichen zu der gegossenen arbeith zu gebrauchen, vill weniger auss solcher, oder dergleichen verbottenen Materien, und falschen Silber ainiges Werckh oder arbeith zu verfertigen, oder zwey- oder dreyerley Prob in die arbeith zu bringen, Ingleichen auch kein Kupfer, Mössing, Eysen, oder sonstiges Metall wie es nahmen haben mag, vergolten, es seye dann ein solches Zaichen auf die arbeith gemachet, dass ein ieder sicher und leichtlich darauss erlehrnen könne, wass eigentlich vor ein Metall unter dem gold verdeckht lieget; der übertretter dises puncts, solle auss der Bruderschafft gestossen werden, und sodann von hoher obrigkeit die weithere Straff zu erwarthen haben.

Achtzehntens, Wann ein mit Bruder bey der Zusambenkonfft um zwey Uhr nicht erscheinet, der soll dem alten gebrauch nach, umb fünffzehen Kreuzer, so einer aber ohne erhebliche Ursach oder erlaubnuss gar aussbleibt, umb dreyssig kreuzer gestrafft werden.

Neunzehentens, zum Fahl ein mit Bruder bey der Zusambenkonfft etwass vorzubringen hat, der wird solches mit gebührender beschaidenheit, sittsambkeit, und mit kurzen worten selbsten vorzubringen wissen, da er es aber selbsten nicht thuen könte, seine habende Notthurfft, oder begehren durch einen anderen mit obbemelter beschaidenheit vorbringen lassen.

Zwainzigstens, Solle bey der zusambenkonfft nichts anders alss von nottwendigen sachen tractieret, herentgegen die Schimpfierungen, Ehrenrührige Wort, Real, und verbal injurien, auch Vorwerffung anderer Verbrechen, unterschiedliche geschichten, und Reden, gänzlichen aussgelassen werden, bey Straff Sechs gulden.

Ain- und zwainzigstens, wann ein mit Bruder ein arbeith hat, solle er nicht weniger macherlohn daruon nehmen, alss wass sonsten der Brauch ist, und ein anderer mit Bruder begehret, damit dadurch die arbeith eines andern nicht geschmällert, und ein praejudicium gemacht werde, bey Straff Neun gulden.

Zwey- und zwainzigstens Solle kein mit Bruder über Sechs gesöllen in dem Laaden, oder Zimmer sizen haben, und nur selbsten Siebender seyn, sondern da einer souill arbeith hätte, so soll er einen andern auch etwass vergönstigen, und zuekommen lassen, damit sich ein neben mit Bruder auch hinterbringen möge, es seye dann, dass es kays: Arbeith wäre, so auf drey, oder vire wochen müsste fertig seyn, bey Straff funffzehen guld:

Drey- und zwainzigstens, Solle kein mit Bruder die umbliegende Goldschmid herzue zieglen, und von ihnnen arbeith ablösen, ausserhalb der ordentlichen Jahr Märckht, sondern solche die alhiesige machen lassen, bey Straff Sechs gulden.

Vier- und zwainzigstens, die gesöllen Belangend sollen dieselbe morgens umb halber Sechss Uhr aufstehen, und biss Abend um Sieben Uhr arbeithen, ausser am Sambstag umb Sechss Uhr feyer abend machen.

Fünff- und zwainzigstens, Sollen die mit Brüder nichts aus der Bruderschafft schwäzen, noch uill weniger die geheimbnussen der Profession dennen gesöllen vertrauen, bey Straff Sechs gulden.

Sechs- und zwainzigstens Solle einen ieden, der seine Stuckh vorgewiesen, diese Articuln, und ordnung, und nicht obenhin ein Ausszug auss dieser ordnung, wie nicht weniger die fewer ordnung, damit er sich ieder zeit darnach zu richten weiss, in völliger Zusambenkonfft ordentlich vorgelesen werden.

Sieben- und zwainzigstens, die Vorsteher sollen, die bueben und gesöllen, wie auch andere Notthurfften fleissig einschreiben, und von dennen bruderschaffts Handlungen ein ordentliches Vormerckh buch halten, damit dadurch gutte ordnung erhalten werde.

Acht- und zwainzigstens, Solle des Vorstehers seiner Ehefrauen für ihre Bemühung alle zwey Jahr, Neun gulden zur discrecion gegeben werden.

Neun- und zwainzigstens, ist in obacht zu nehmen, dass die eingehende Straffen, die vier Quartall- oder Jahrs-Sold, und andere gelder Keineswegs zum Verschwenden angesehen, sondern es solle ein- und anders iederzeit von dennen Vorstehern ordentlich verraittet, und zu verfallenten Nothwendigkeiten, sonderlich aber unserer Profession zuegethan-armen Kranckhen, oder Nothleydenten zu helffen angeleget werden.

Dreyssigstens, zu disem Ende des vorstehenden Puncts solle alle Jahr genau- und ordentliche Rechnung von dennen zwey Vorstehern gelegt werden, und Ehender alss die Vorlesung geschiehet, Kommet die Rechnung den andern Vier geschwornen vorzuzaigen, welche zu beobachten haben, ob alle Posten beleget, und wass nicht beleget ist, ob es zu passieren seye; es sollen auch die beede Vorsteher welche die Rechnung führen, ieder unter besonderer Spörr, damit Keiner ohne dem andern die Laad eroeffne, solche zu verwahren haben.

Ein- und dreyssigstens, Solle ein Jedwederer, Ehe er Maister wird, und die Stuckh zumachen anfangt, seinen Lehr- und geburts-Brief wie oben bereits vermelt worden, haben, und selbe Producieren.

Zwey- und dreyssigstens, Ess solle auch kein mit Bruder mehrers nicht als drey Jungen, Nemblichen von einer Helffte, auf die andere Helffte der Lehrzeit halten, bey Straf achtzehn Gulden.

Ein Lehr Brieff auszufertigen seynd die Verordneten Herrn Vorsteher schuldig, solchen auf Pergament, dass Insiegl, Schnur, und Käpsel, gegen erlegung Neün gulden, zugeben und erfolgen zu lassen,

Drey- und dreyssigstens, Weillen die verordnete Vorsteher, alle Mühe, Sorg und Vorsehung bey der Ehrsamben Bruderschafft auf sich haben, und ein ieder Derselben Nuzen zu observieren schuldig; Alss solle ihnnen Vorstehern vor anderen mit Brüdern, und der Bruderschafft zuegethannen in allen der schuldige Respect, Ehr, und gehorsamb gegeben, und gelaistet: dagegen der übertretter, und Verbrecher in hizigen schimpflichen, und andern dergleichen Unbeschaidenen Reden nach erkanntnuss einer Ehrsamben Bruderschafft in die gebührende Bestraffung alsobalden genohmen werden.

Vier- und dreyssigstens Solle ein jeder mit Bruder sowohl bey der fronleichnambs Tag Procession, alss auch bey dem quatemberlichen zeit haltenden Gottes Dienst, nicht weniger, bey dennen Vier Quatember - Heyl: Drey König - Eligy - Messen dann bey dennen Seell Messen vor die Verstorbenen guttthäter ohne Weithere entschuldigung fleissig erscheinen, widrigen falls der nicht erscheinende, so nicht legitime Excusirt, gestrafft, und solche straff zu der Ehr Gottes Applicirt werden, mithin welcher von der Fronleichnambs-Procession aussbleibet, solle pr: dreyssig Kreuzer, und der bey einer quatember, oder bey dennen sonst gemelten Messen nicht erscheinet, pr: funffzehen Kreuzer, Jene aber so zum beichten gewidmet, und aussbleiben, ieder pr: dreyssig Kreuzer gestrafft werden.

Fünff- und dreyssigstens, Welche wider dise ordnung handeln, und sich Ungehorsamb erzeigen würden, auch zur erlegung der wegen ihres Verbrechen zuefallenden straffgebühr sich weigerten, oder den sonst in dieser ordnung Vorgeschriebenen enthalt nicht nachleben wolten, diese sollen alsogleich dem Löbl: kays: Münzambt angezeigt werden, und sodann nach Befund der sachen ohne der mindesten Consideration der Prob: Punzen, in solang biss alle Parition und Gehorsamb bewürckhet, verbotten seyn, dennen

Gold- und Trat- Arbeithern aber kein Jung weder aufgedingt, noch frey gesagt, auch zu keiner Zusambenkunfft angesagt werden, uill weniger wenn dieselbe wider ihre gesöllen oder Lehr Jungen eine Beschwärnuss oder Klag haben, die aussrichtung bestehen wird, biss iene bey der Ehrsamben Bruderschafft alle Vergnügenheit praestiert haben werden.

Und Leztlichen, Thue ich Franz Joseph Mittermayr von Waffenberg, der Röm: kays: Mays: Münzmaister, vorangereckhte Bruderschaffts-ordnung in allen puncten und clausuln für genemb halten, confirmiren, Ratificieren, und Bestättigen, dass Niemand darauss schreitten, sondern darnach sich also gewiss richten, und derselben nachleben solle, als widrigen fahls die zu Behaltung gutter Manns-Zucht, Ehrbarkeit, und recht-schaffenen Professions-Arbeith vorgesehene Straff Unuermeydentlich Vor-gekheret werden würde, und damit vorstehende puncta, Articul, und clausul durchauss genau gehalten, und observirt werden, hab ich diese Ordnung nicht allein aigenhändig unterschrieben und gefertiget, sondern es hat auch ieder Von der Bürgerlichen Goldschmids Bruderschafft sich annebens zugleich unterschrieben und gefertiget, mit dem Weitheren Beding, dass wann auch ins Könfftige ein Neuer Goldschmid in diese Bruderschafft einverleibt zu werden Verlangete, sich aber dieser ordnung mit unter-schreibung nicht unterwerfen wolte, er nicht aufgenohmen und in solang dazue nicht gelassen werden solle, biss er sich nicht unter dennen übrigen Bürgerlichen Goldschmiden unterschreibe, und dieses obige alles ebenfahls, mittelss seiner fertigung bekräfftige.

So beschehen Wienn den Sechsten Monathstag July Anno Siebenzehen hundert, zwey und zwainzig.

F. J. Mittermayr Waffenberg
kays: Müntzmaister.

II. NEUE BRUDERSCHAFTS-ORDNUNG FÜR DIE BÜRGERLICHE GOLD- SILBER- UND GALLANTERIE-ARBEITER.

Wir Joseph Georg Hörl, Bürgermeister und der Rath der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, urkunden hiemit: Nachdem die, den bürgerlichen Gold- Silber- und Gallanterie-Arbeitern in Wien, unterm 6ten July 1722 vor-geschriebene Bruderschafts- oder Professions-Ordnung, in mehrerley Rück-sicht den heutigen Umständen, und mittlerweil in Handwerkssachen emanirten allerhöchsten Generalien, und andern Verfügungen nicht mehr angemessen war, so ist dieselbe von denen hohen Behörden in unterschied-liche Artikel abgeändert, dahero die gegenwärtige neue Ordnung zu der-selben künftigen genauen Richtschnur, mit allerhöchster Beangnehmung vom 18ten October dieses Jahres verfasst, und zu Vermeidung der in Hin-kunft etwa entstehen mögenden Irrungen, in zwey Theile abgetheilet werden, wovon der erste jene Punkten betrift, vermög welchen dieses Mittel unter dem Gehorsam der k. k. N. Oe. Regierung zu stehen, und dieselbe

nach diesen Gesetzen, als ihre erste Instanz zu betrachten hat, der zweyte Theil aber diejenigen Ordnungen enthält, vermög welchen dieses Mittel unter dem Gehorsam des hiesigen k. k. Hauptmünzamtes stehen und dasselbe diesfalls als seine erste Instanz erkennen soll.

Erster Theil.

Ordnung für die bürgerlichen Gold- Silber- und Gallanterie-Arbeiter, in so weit sie unter dem Gehorsam der k. k. N. Oe. Regierung stehen.

Erstens. Ein jeder, der bey diesem Mittel die Profession erlernen will, soll von ehrlicher Geburt seyn, und bey dem Aufdingen einen legalen Taufschein aufweisen: sowohl der Sohn eines Meisters, als ein jeder anderer Lehrjung soll sechs Jahre in der Lehre stehen, und bei dem Aufdingen 1 fl 30 kr in die Lade erlegen, bey dem Aufdingen zwey Meister als Zeugen haben, und bey einem Meister allein auslernen, es wären dann wichtige Ursachen vorhanden, vermög welchen er demselben abgenommen, und einem andern übergeben würde, welche allezeit vorhero der k. k. N. Oe. Regierung zur Untersuchung, und Entscheidung anzuzeigen sind. Die Meisters-Wittiben sollen den bey ihres Manns Absterben in der Lehre hinterlassenen Lehrjungen zwar beybehalten, jedoch das letzte halbe Jahr seiner Lehrzeit einem andern Meister zur Auslernung übergeben, und niemalen befugt seyn, einen neuen Lehrjungen ohne besondere obrigkeitliche Bewilligung aufzudingen. Ein antretender Lehrjung soll auch nicht länger, als ein halbes Jahr in der Probe stehen, sodann aber, wenn sonst keine erhebliche Ursachen vorwalten, alsogleich aufgedungen, und ihm das halbe Probjahr an den sechs Lehrjahren zu gutem gerechnet werden.

Und, da mehrmalen sich geäussert hat, dass die Meister ihre Lehrjungen mehr zu den Hausverrichtungen, als zur gründlichen Erlernung der Profession anhalten und gebrauchen, als ist dieser gemeinschädliche Missbrauch nicht ferner zu gestatten, somit wird das erstere den Meistern hiemit nachdrücklich verboten, das letztere aber ernstlich anbefohlen, und falls von dem einen oder dem andern Meister dem zuwider gehandelt würde, so soll der Lehrjung berechtiget seyn, sich diessfalls mit gebührender Bescheidenheit bey dem Mittel zu beschweren, welches sodann den betreffenden Meister zu genauer und unfehlbarer Befolgung der diesseitigen Ordnung anzuhalten, und dem Lehrjung den gebührenden Beystand zu leisten hat. Wenn ein Lehrjung ordentlich ausgelernet hat, so soll er bey versammeltem Mittel in Gegenwart des Commissarii freygesprochen werden, und 3 fl. Freysprechgeld zur Lade erlegen. Den Gesellen, welche bey Wittiben arbeiten, oder auswandern, soll fürohin keine Zeit mehr für ungültig gehalten werden, wie dann alle Zeitarbeit gänzlich aufgehoben wird, jedoch soll den Wittiben allezeit vorzüglich ein wohl gesitteter und kunsterfahrener Gesell in die Arbeit gegeben werden.

Zweytens: Sollen die Meistersöhne eben sowohl, als andere Meisterrechtswerber, wenn sie ordnungsmässig gelernet haben, ihre auferlegte

Probstücke verfertigen, und die vormalen üblich gewesene zehn Jahre der Gültigkeit zum Meisterrecht abgeschaffet werden. Hingegen hat es bey der in die Lade zu erlegenden Meisterrechtsgebühr per 50 fl zu verbleiben, wie dann auch ein jeder neuer Meister einem zeitlichen Münzmeister, die bisher übliche Douceur mit 6 fl wegen seiner bey dem Mittel habenden Bemühung erlegen soll.

Drittens: Ein jeder Gesell, der hier zu arbeiten gedenket, soll sich bey der ersten Zusammenkunft des Mittels einschreiben lassen, und es soll diese Einschreibung unentgeltlich geschehen: wenn ein Gesell hier von einem Meister aus der Arbeit, in die Arbeit eines andern tritt, so soll er von keinem angenommen werden, er habe dann von dem vorigen ein schriftliches Zeugniss seines Wohlverhaltens vorzuzeigen.

Es hat aber, wenn ein Meister dem Gesellen, oder dieser jenem aufzukünden gedenkt, solches an einem Sonntage zu geschehen, und im ersten Falle der Gesell noch 8 Tage bey dem Meister zu verbleiben, im andern Falle aber der Gesell noch 14 Tage bey dem Meister in der Arbeit zu stehen, doch, ohne dass ihm eine Arbeit aufgetragen werde, welche bis zu ihrer gänzlichen Verfertigung diese bestimmte Zeit übertrift; hingegen aber, wenn der Gesell von seinem Meister austreten will, so soll er die vor der Aufkündigung angefangene Arbeit, wenn es der Meister verlangt, vorher ausmachen, im Falle aber der Gesell solches nicht thun wollte, so soll ihn der Meister nicht abfertigen, sondern, was der Lohn ist, zu der Lade depositiren, und die Zwistigkeit durch die Vorsteher vermitteln lassen, in welcher Zeit kein Meister den Gesellen in Arbeit nehmen soll, jedoch bleibt jeder Parthey bey vermeyntlicher Beschwerung die weitere Anzeige an die k. k. N. Oe. Regierung unbenommen. Ein einwandernder Gesell soll ohne Vorzeigung einer richtigen Kundschaft, die er dem ersten Vorsteher bis zur Wiederauswanderung in Verwahrung zu geben hat, nicht in Arbeit genommen werden, und wenn ein Meister, oder ein Gesell gegen diese Ordnung handelt, soll der erstere um 2 fl., der letztere um 1 fl. zur Lade gestrafet werden.

Viertens: Ein Gesell, der um das Burger- und Meisterrecht sich bewirbt, soll dasselbe bei der k. k. N. Oe. Regierung geziemend ansuchen und ein, ausser der Stempelgebühr, unentgeltliches Attestat von einem Obermünzbeamten über seine guten Eigenschaften beylegen, und, wenn er zur Probe gelassen wird, so hat er zuförderst in der k. k. Gravier-Akademie unter der Aufsicht des jeweiligen Directoris eine Probe von seiner Fähigkeit im Zeichnen und Possiren zu leisten, und vorgedachter Regierung mit dem Attestat eines Münz-Oberbeamten und des Directoris vorzulegen: wenn nun diese wohl ausgefallen ist, so soll die eigentliche Meisterprobe, wie bishero, bei einem von dieser Regierung mit Zuziehung des Mittels ernannten Meister, unter der Beschau, und Aufsicht zweyer anderer Meister verfertiget werden, die alle 8. Tage einmal nach der Probearbeit zu schauen haben und zwar von dem Silberarbeitergesellen ein getriebener- und vergoldeter Kelch, oder ein anderes bestelltes und verkäufliches Stück, woran die Kunst des Gesellen

hinlänglich zu ersehen ist; der Goldarbeitergesell hat eine mit guten Steinen besetzte Haarnadel, oder auch ein anderes verkäufliches, und die Geschicklichkeit genugsam erweisendes Probestück zu verfertigen. Der Gallanterie-Arbeitergesell hingegen, hat eine gravirte und ciselirte goldene Dose, oder Uhrgehäuss, oder auch ein anderes zum Beweise der erforderlichen Fähigkeit, wohl ausgearbeitetes Stück zu machen, und wenn das eine oder andere Probstück fertig worden, so muss solches dem Mittel in Gegenwart eines von den Hauptmünzamts-Oberbeamten vorgezeiget, und sodann der Regierung sammt einem Atteste übergeben werden. Wenn oftgedachte Regierung das gute Probstück beangnehmet, und dem Gesellen zum Meisterrechte die Bewilligung ertheilet, so kann alsdann der Meisterrechtswerber von dem Mittel, ohne weiteres Meisterstück gegen Vorweisung seines Taufscheins und Lehrbriefs, und gegen Erlegung der im zweyten Artikel festgesetzten Gebühren, wie auch nachdem er vorhero einem von den Hauptmünzamts-Oberbeamten nach verlesenen Artikeln, die Handgelobniss zu dem Ende abgelegt hat, dass er das Hauptmünzamt, in so weit dasselbe die unten beygefügte Artikel betrift, als seine erste Instanz erkenne, aufgenommen werden. Hiemit werden zugleich die allzu kostbare und viele Zeit wegnehmende Meisterstücke in Hinkunft abgeschaft, und soll auch keinerdingen ein Probgesell mit Verfertigung seines Probstücks solange zuwarten, bis der andere, der schon in der Probe sitzet, mit der seinigen vorhero fertig worden ist jedoch soll auch keiner ohne erhebliche Ursachen über dem Probstück länger, als 6. Monate in der Arbeit sitzen.

Fünftens: Wenn ein Mitmeister dem andern seinen Gesellen, oder Lehrjung abwendig machen würde, der soll nicht allein den Gesellen, oder Lehrjung gleich wieder zurückstellen, sondern auch noch 12. fl. Strafe in die Lade erlegen.

Sechstens: Wenn ein Gesell einen andern Gesellen, oder Lehrjung abwendig machen würde, oder sich selbst dieser Commercialordnung entgegen, sträflich verhalten würde, der soll um höchstens 1 fl. zu der Lade gestraft werden, wenn aber das Verbrechen wichtiger wäre, der k. k. N. Oe. Regierung zur weiteren Bestrafung angezeiget werden.

Siebentens: Soll kein Meister, oder eine Meisterswitwe gestatten, dass die Gesellen für ihre eigene Rechnung in ihren Läden, oder Häusern arbeiten, damit andurch aller unbefugter Verkauf, und alle Stöhrerey verhindert werde.

Achtens: Welcher Gesell sich von einem bürgerlichen Meister hinweg, und zu einem Stöhrer, oder sonst Unbefugten in die Arbeit begeben würde, der soll zu keinem Meisterrecht gelangen können.

Neuntens: Soll kein Meister einen Gesellen, der vorher bey einem Stöhrer, oder einem andern Unbefugten gearbeitet hat, in seine Arbeit aufnehmen, es wäre dann ein fremder, ganz unbekannter, und sehr nothleidender Gesell, der allhier keine Ordnung gewusst, oder einer, der bey keinem bürgerlichen Meister hätte Arbeit bekommen können.

Zehntens: Soll kein Meister bey Strafe von 9 fl. mit den Stöhrern Gemeinschaft haben, und Handel treiben, oder bey ihnen arbeiten lassen.

Eilftens: Bey den öffentlichen Verhandlungen des Mittels, soll derjenige Meister, dem dazu angesagt worden, und nicht zu bestimmter Zeit erscheinet, um 15 kr., derjenige aber, der ohne erhebliche Ursachen, oder ohne Erlaubniss, oder sich ohne bey dem ersten Vorsteher entschuldigen zu lassen, gar ausbleibt, um 30 kr. zur Lade gestrafet werden.

Zwölftens: Im Falle ein Meister bey der Zusammenkunft etwas vorzubringen hat, der soll solches mit gebührender Bescheidenheit, und mit kurzen Worten selbst vorzubringen wissen, wenn er aber solches nicht selbst thun könnte, so soll er seine Nothdurft oder sein Begehren, durch einen anderen Mitmeister mit Bescheidenheit und Kürze der Worten vorbringen lassen: dem Commissario des Mittels soll mit aller Achtung und Höflichkeit, bey sonst ernstlicher Bestrafung begegnet werden, und ohne seinem Vorwissen, oder seiner Gegenwart keine Versammlung des Mittels zu halten seyn, es wäre dann, dass eine solche auf höhere Verordnung besonders anbefohlen würde.

Dreyzehntens: Soll bey der Zusammenkunft nichts anders, als von nothwendigen Sachen, welche das Mittel betreffen, geredet, und gehandelt, hingegen alle Beschimpfungen, ehrenrührische Worte, Vorwürfe einiger Verbrechen, und alle gehässige Reden, und spöttische Erzählungen, bey Strafe von 6 fl, unterlassen werden: die jährliche Auflage soll jederzeit bey allgemeiner Zusammenkunft des Mittels am heiligen Dreykönigstage Abends nach 4. Uhr in Gegenwart eines Hauptmünzamts-Oberbeamten, und des Commissarii geschehen, und jeder Meister, und Meisters Wittwe 1 fl 30 kr. zur Lade erlegen, und derjenige, der nicht persönlich erscheint, soll diese Auflage ganz unfehlbar dem ersten Vorsteher an diesem bemelten Tage einschicken; wer aber dieses ohne wichtige Ursache unterlässt, soll um 30 kr gestrafet, und dannoch die ganze Auflage zu bezahlen ernstlich angehalten werden.

Vierzehntens: Die Gesellen sollen an jedem Werktage des Morgens um halb 6. Uhr aufstehen, und bis 7. Uhr Abends arbeiten, am Sonnabend aber um 6. Uhr Feyerabend machen; anbey werden zugleich die sogenannten blauen Montage auf das schärfeste verboten, und derjenige Gesell, der einen solchen machen würde, soll alsogleich dem Commissär zur Bestrafung angezeiget werden; und wofern ein Meister einen solchen Gesellen zur Bestrafung nicht anzeigen sollte, der soll 5. Reichsthaler Strafe zu der Lade erlegen.

Fünfzehntens: Sollen die Meister bey Strafe von 6 fl nichts aus der Bruderschaft schwätzen, noch viel weniger die Geheimnisse der Profession den Gesellen vertrauen.

Sechszehntens: Sollen einem jeden neuen Meister bey seiner Aufnahme in das Mittel, diese Artikel und Ordnungen, wie auch die Feuerordnung von Wort zu Wort vorgelesen werden, damit er sich genau darnach zu richten wisse.

Siebenzehntens: Die Vorsteher sollen die Lehrjungen, und Gesellen, wie auch andere Nothdurften fleissig einschreiben, und von den Handlungen des Mittels ein ordentliches Vormerkbuch halten, damit alles in guter Ordnung erhalten werde.

Achtzehntens: Soll die Ehefrau des Vorstehers alle zwey Jahre, 9. fl. für ihre Bemühung aus der Lade empfangen.

Neunzehntens: Ist wohl darauf zu sehen, dass die in die Lade des Mittels einkommende Straf- Auflag- und andere Gelder keineswegs zum Verschwenden verwendet werden, wie dann überhaupt alles Essen und Trinken auf Unkösten der Lade schärfest verboten ist: sondern es soll das eine und andere von den Vorstehern ordentlich und richtig verrechnet, und zu den vorfallenden Nothwendigkeiten, und fürohin mehrers, als bishero geschehen ist, besonders auf kranke, arme, und nothleidende Professionsverwandte angewendet werden. Zu dem Ende sollen

Zwanzigstens: Alle Jahre von den Vorstehern, in Gegenwart eines von den Hauptmünzamts-Oberbeamten, und des Mittels, und seines Commissarii, die genaue und ordentliche Rechnung vorgelegt, und, ehe die Vorlesung derselben geschieht, die Rechnung der andern 4 Geschwornen vorgebracht werden, damit zu ersehen sey, ob alle Posten zu passiren seyn? Es sollen auch sowohl die beyden Vorsteher, als des Mittels Commissarius, welche zusammen die Rechnung führen, jeder einen Schlüssel zu den drey ungleichen Schlössern der Lade haben, damit keiner, ohne die andere, die Lade eröffnen könne, und alle Jahre soll die berichtigte Ladenrechnung der k. k. N. Oe. Regierung, zur Einsicht und Beangnehmung von dem Mittels Commissario, und den beyden Vorstehern unterzeichnet, eingereichet werden.

Einundzwanzigstens: Einem jeden Meister wird frey gelassen, so viele Lehrjungen, als er bedarf, und gebrauchen kann, aufdingen zu lassen; der Lehrbrief eines Ausgelernten oder Freygesprochenen, soll nicht kostbar ausgefertiget, sondern nur gegen Entrichtung des behörigen Stempels à 1. fl. in der Form eines Attestats, von den beyden Vorstehern und dem gewesten Lehrmeister unterschrieben, verabfolget werden.

Zweyundzwanzigstens: Weil die Vorsteher viele Bemühung, Sorge, und Zeitversäumniss zum Nutzen des Mittels auf sich haben, so soll ihnen von den andern Mitmeistern mit gebührender Achtung und Gehorsam begegnet werden, und diejenigen Meister, welche ihnen unbescheiden, oder wohl gar schimpflich begegnen, sollen auf beschehende Anzeige bey der k. k. N. Oe. Regierung ernsthaft bestrafet werden.

Dreyundzwanzigstens: Soll ein jeder Meister sowohl bey der Fronleichnams-Prozession, als auch bey den 4. Quatember, heiligen Dreykönig- und Eligii Gottesdiensten und Seelmessen erscheinen, und derjenige, der nicht erscheint, oder sich bey dem ersten Vorsteher, um wichtiger Ursachen willen entschuldigen lässt, dergestalt bestrafet werden, dass derjenige, welcher von einer Fronleichnams-Procession ausbleibt, 30 kr., und derjenige,

der bey einer Quatember, oder sonst obenbemeltem Gottesdienste oder Messe nicht erscheint, um 15 kr., jene aber, die zum Leuchten bestimmet sind, und ausbleiben, um 30 kr. zu der Lade bestrafet werden.

So sollen auch bey den Leichbegängnissen eines verstorbenen Meisters, Meisterinn, oder Meisterswittwe, wenigstens 6. Meister abwechslungsweise zu erscheinen, gehalten seyn.

Vierundzwanzigstens: Wenn ein Meister mit Tod abgehet, so kann zwar dessen Gewerb von der Wittwe ungehindert fortgeführet werden, jedoch hat sie anbey sich allezeit des Punzen ihres verstorbenen Mannes zu bedienen, und dafür zu haften. Stirbt aber ein Meister ledigen Standes, oder eine Meisterswittwe, ohne vorher mit Bewilligung der k. k. N. Oe. Regierung ihr Gewerb an einen Dritten abgegeben zu haben, so sollen dergleichen Gewerbe eingezogen, und erloschen seyn; Im Falle auch eine Meisterswittwe einen Professionsverwandten Gesellen heurathet, so soll derselbe andurch kein besonderes Recht auf das Gewerb derselben erhalten, sondern, wenn er dasselbe zu erhalten gedenket, gleich andern Gesellen schuldig seyn, sich vorhero den, im obigen vierten Artikel vorgeschriebenen zweyerley Probablegungen zu unterziehen, und dahero um die Zulassung zu Ende des Jahres, sich gleich andern Concurrenten bey vorgedachter Regierung geziemend melden.

Endlich Fünfundzwanzigstens: Wenn ausser diesen Artikeln unter dem Mittel, Irrungen wegen der aus Gold und Silber verfertigenden Manufactorum nach ihrer äusserlichen Gestalt, Form und Bequemlichkeit entstünden, oder von denselben zum Vortheile des Handels und Wandels Verbesserungen, oder neue Erfindungen vorzustellen wären, so hat sich das Mittel diesfalls an die k. k. N. Oe. Regierung zu wenden; und was aus dieser Ordnung, die Gesellen betrift, so soll solches alle Jahr denenselben durch den Commissarium in Gegenwart der Vorsteher vorgelesen werden. Nun folget der zweyte Theil, oder die Ordnung für die bürgerl. Gold- Silber- und Gallanterie-Arbeiter, in so weit sie unter dem Gehorsam des k. k. Hauptmünzamtes stehen.

Ordnung für die bürgerliche Gold- Silber- und Gallanterie-Arbeiter, in so weit dieselbe unter dem Gehorsam des k. k. Haupt-Münz-Amtes stehen.

Erstens: Sollen alle Gold- und Silberarbeiter zufolge mehrerer, absonderlich aber des unterm 23. Septemb. 1743, emanirten Patents, sich überhaupt alles Abtreibens und Scheidens in ihren Privatwohnungen sub poena confiscationis des betreten werdenden Gold und Silbers, und der zum Abtreiben und Scheiden gebrauchten Requisiten, noch fernershin zu enthalten haben, allermassen solches dem k. k. Hauptmünzamte, allein vorbehalten ist und bleibt.

Zweytens: Solle kein bürgerlicher Gold- oder Silberarbeiter, Abschnitze von Gold- oder Silbermünz, oder sonst etwas verdächtiges, vielweniger aber geschmolzenes Gold oder Silber, so nicht von einem Mitbruder geschmolzen und mit dessen Namen gezeichnet ist, einkaufen, auch nichts verdächtiges

schmelzen, noch gute und gangbare Geldsorten brechen, und in den Tiegel bringen, sondern jedesmal dergleichen verdächtiges Gold oder Silber sammt dem Überbringer anhalten, und in das K. K. Hauptmünzamt in Gesellschaft der jeweiligen Vorsteher bey 10. Dukaten Strafe ohne aller Verweilung einliefern, damit selbes sodann ohne Zeitverlust hierwegen die Untersuchung vornehmen, und allenfalls nach Gestalt der Sache dem K. K. Stadt- und Landgericht das Weitere hievon eröfnen könne.

Drittens: Bleibt sammentlichen Gold- und Silberarbeitern, gleichwie denselben schon öfters, absonderlich aber vermög hauptmünzämtlichen Decrets vom 25. April 1765 bedeutet worden, noch immer verbothen, von ihren Mitmeistern oder anderen Partheyen, die angezogene Teste* einzulösen, zumalen ein jeder derselben, die von dem Abtreiben erhaltende Teste, selbsten in das Hauptmünzamt zur Zugutenbringung oder Vergütung einzuliefern gehalten ist.

Viertens: Soll zwar vermög der unterm 15. Decemb. 1766. herabgelangten, und demselben bereits intimirten allerhöchsten Resolution, bey der Goldgalanteriearbeit, durch Ausmessung des hiebey zu beobachten habenden Goldhalts eine Beschränkung nicht gemacht, sondern von Jedermann bey den nicht punzirten derley Waaren, nach eigenem Befinden sich vorgesehen und für Schaden gehütet werden: dagegen aber sollen keine andere Galanteriegoldwaaren, als jene, die Inhalt Eingangs besagten Patents, die statuirte-Goldpunzen mässige Feine von 20. Karat, jedoch mit einem Remedio von 2. Gränen, mithin 19. Karat, 10. Gräne pr. Mark fein halten, und in der Schwere eines Dukatens 3 fl. 30. kr. betragen, durch die hiezu eigens aufzustellende Zeichenmeister (welche das Goldarbeitermittel zu erwählen, sofort in Corpore zu vertreten hat) mit dem Punzen bezeichnet werden.

Und da

Fünftens: Vermög oftgedachten Patents de Anno. 1743. kein anderes als 13. und 15. löthiges Silber verarbeitet, auch jedes mit einem besondern Punzen gezeichnet werden soll; als ist auch kein Silberarbeit, ohne dass solche vorher mit dem behörigen Silber- und respective Probpunzen gezeichnet, und hierdurch an der probmässigen Feine legitimiret werde, unter der Confiskations-Strafe, auch nach öfterer Betretung und Beschaffenheit der Umstände, bey zu befahren habendem Verlust des Gewerbs feil zu haben gestattet, wessentwegen dann von Seite des k. k. Hauptmünzamts die betreffende Werkstätte, des Jahrs hindurch, öfters werden visitiret werden, um das betretende unprobmässige Silber ohne aller Rücksicht confisciren, und den Thäter zur gebührender Strafe ziehen zu können.

Sechstens: Haben in Folge schon bemelten Patents und zur Hindanhaltung aller Bevortheilungen, die Gold- und Silberarbeiter bey schwerster Verantwortung die Beschickung des Goldes und Silbers, auf keine andere als nachfolgende Art vorzunehmen und zwar:

* In der geläufigen Form eine Lage (ein Bett) lebender Kohlen zu verschiedenen Verrichtungen; hier scheint es sich um die sogenannte Essenkrätze zu handeln.

Das Silber lediglich mit rothem Kupfer, das Gold aber nur auf fünferley Art, nemlich und erstens mit purem Silber, zweytens mit purem Kupfer, drittens zur Halbscheid mit Silber und zur Hälfte mit Kupfer, Viertens mit zwey Drittel Kupfer und einem Drittel Silber, fünftens endlich jenes Gold, so zur emaillirten Arbeit gehöret, mit zwey Drittel Silber, und ein Drittel Kupfer zu legiren.

Siebentens: Soll jeder Gold und Silberarbeiter, der von ihme verfertigten Waare, bevor er selbe zu dem Zeichenmeister zur Probier- und respective Punzirung bringet, seinen Tauf und Zunamen mit dem Anfangsbuchstaben einschlagen, damit man bey über kurz oder lang sich ergebenden Gebrechen erkennen möge, von wem diese oder jene Arbeit verfertiget worden sey, und denselben oder allenfalls auch dessen hinterlassene Erben zur Verantwortung und Bestrafung ziehen könne, wessentwegen sich denn auch keiner beygehen lassen wird, auf die Arbeit eines anderen Mitmeisters seinen Namen zu schlagen. Wie denn auch

Achtens: Hiemit auf das schärfeste verbothen wird, den sogenannten doppelten Namen, das ist, denselben auf zwey Orte zu schlagen, dieweilen andurch, absonderlich wenn die Arbeit schon sehr abgenutzt ist, der Käufer in der Meinung, dass selber ein Probzeichen sey, ganz leicht vervortheilet werden kann.

Neuntens: Solle sich kein Zeichenmeister unterstehen, den Gürtlern und Compositionsgalanteriearbeitern (welchen die Verarbeitung eines Gold oder Silbers nicht gestattet ist) noch weniger aber den Stöhrern und anderen unbefugten Leuten einiges Silbergeschmeid, als Knöpfe, oder wie dergleichen Arbeit genennet werden mag, bey 20. Thaler Strafe mit dem Probpunzen zu zeichnen:

wessentwegen dann auch

Zehntens: Den jeweiligen Zeichenmeistern nachdrücklich eingebunden wird die sorgfältige obsicht zu tragen, ob nicht ein Mitgenossener, eine von einem Stöhrer oder anderen Unbefugten verfertigte Arbeit unter dem Vorwand, als ob er diese selbst gemacht hätte, zum zeichnen bringe, wo, wenn hierinnfalls der mindeste Verdacht obwalten sollte, derley zum zeichnen vorkommende Arbeit alsogleich anzuhalten, und den Mittelsvorstehern zur weiteren Betracht- und Beurtheilung vorzuzeigen ist, auf dass die Übertreter mit Vorwissen und Genehmhaltung des K. K. Hauptmünzamtes um so mehr zur verdienten Strafe gezogen werden können, als den sammentlichen dem Goldschmiedmittel einverleibten Meistern in dem vorhergehenden ersten Theil dieser Ordnung, Articulo 11mo (Anm.: Soll heissen 10mo) ausdrücklich verbothen ist, den Stöhrern einige Arbeit zu geben.

Eilftens: Soll kein Zeichenmeister bey widrigenfalls zu gewarten habender schärfesten Bestrafung sich unterfangen, jenem Gold- oder Silberarbeiter seine Waare zu zeichnen, dem von dem K. K. Hauptmünzamt der Punzen gesperret worden: Wie dann auch

Zwölftens: Keiner der bürgerlichen Gold- und Silberarbeitern einem in diese Strafe verfallenen Mitmeister seinen Namen leihen, das ist, dessen Arbeit zum zeichnen bringen darf, wessentwegen die Mittels Vorsteher (denen vom Hauptmünzamt dergleichen Punzensperr zur weiteren Verfügung jederzeit bedeutet werden wird) sothane Sperrs Veranlassung nicht nur allein in instanti den Zeichenmeistern zur Wissenschaft und Nachachtung, sondern auch nachgehends und zwar bey der ersten Zusammenkunft, dem ganzen Mittel kundmachen, so nach aber öfters sowohl in dem Gewölb des in diese Strafe verfallenen Meisters nachsehen, als bei den Zeichenmeistern diesfalls Nachfrag halten, die Sperr aber keineswegs ohne ausdrücklicher Erlaubniss des k. k. Hauptmünzamts öfnen lassen sollen.

Dreyzehntens: Und nachdem den bürgerlichen Schwerdfegern die Seitengewehrgefässe von Silber zu verfertigen und feil zu haben gegen deme zwar erlaubet ist, dass hiezu jedoch kein anderes, als 13. löthiges Probsilber genommen und das Gefäss mit einem eigenen Probpunzen gezeichnet werde; als hat der alte Zeichenmeister derlei zum zeichnen vorkommende Gefässe jederzeit wohl durch die Nadel auf den Halt zu untersuchen, und selbe bey richtig befundenem Feinhalt mit dem hiezu eigens alljährlich von dem Hauptmünzamt erhaltenden, von jenem der Silberarbeiter kenntbar unterschiedenen Probpunzen, gegen Entrichtung zwey Kreuzer Zeichnungsgebühr, für jedes Stück ohne Anstand zu zeichnen. Was nun aber

Vierzehntens: die Punzirungstax überhaupt anbelanget, welche ein jeder Meister alsogleich zu entrichten hat: so soll es hiemit folgendermassen gehalten, auch künftighin ohne Vorwissen des K. K. Hauptmünzamts, weder eine Erhöhung noch Verminderung vorgenommen werden, und zwar

A. Sind von allen Gallanteriegoldwaaren, so 4. Dukaten und darunter am Gewicht haben, 3. kr., von denen aber, die über 4. Dukaten wägen, 12. kr. für das Stück,

B. Von allen Silberwaaren, so in das Grosse, oder in das Gewicht laufen, pr. Mark 1. kr., von Kleinigkeiten, und nicht über 1. Mark betragenden Stücken aber für jedes Stück ein halber Kreutzer zu bezahlen; welche eingehende Taxen den Zeichenmeistern für ihre Mühe und Zeitversäumniss ferners beygelassen werden. Sofern aber

Fünfzehntens: Ein Gold- oder Silberarbeiter ein, die gesetzmässige Probe nicht haltendes Gold- oder Silber verarbeitet, und der Zeichenmeister selbes aus Übersehen oder aus Mangel genugsamer Erfahrenheit mit dem Probpunzen gezeichnet hätte; so muss in jenem Fall, wenn über kurz oder lang ein derley unprobmässiges Gold oder Silber zum Vorschein käme, der betreffende Zeichenmeister aber, nebst dem Stückmeister (so diese Arbeit verfertiget) schon gestorben, und an den hinterlassenen Erben kein Regress zu hoffen wäre, das ganze Mittel dafür in Solidum haften, und auf Verlangen des Eigenthümers, den Betrag des mangelnden probmässigen Halts gutmachen.

Sechzehntens: Und wenn ein Meister eine Arbeit von Gold oder Silber zum zeichnen brächte, die dem Zeichenmeister nach vorgenommener Untersuchung nicht probmässig zu seyn scheinete, der Stückmeister jedoch behaupten wollte, dass dieses Silber die Probe halte; so solle der Zeichenmeister sothanen Vorfall alsogleich dem Hauptmünzamt zur Decisiou anzeigen, bis wohin dem Stückmeister das streitige Stück nicht gezeichnet werden darf.

Siebenzehntens: Soll sich kein Gold- oder Silberarbeiter beygehen lassen mit Messing oder weissem Kupfer zu legiren, noch derley Metalle zur gegossenen Arbeit zu gebrauchen, vielweniger aus solchen, oder dergleichen verbothenen Materien und falschen Silber ein Gefäss zu machen, das ist, an einem Stück die Verzierung, Füsse, Handhaben, und Laubwerk von einem minderwertigen Silber auszuarbeiten, ingleichen auch kein Kupfer, Messing, Eisen, oder sonstiges Metall, wie selbes immer Namen haben mag, zu vergolden, es sey dann ein solches Zeichen auf derArbeit wohl ausnehmlich zu ersehen, dass jedermann sicher, und leicht erkennen könne, was eigentlich für ein Metall unter dem Gold verdecket liege, und solle der Übertreter dieses Punkts aus der Bruderschafft gestossen werden, und sodann von hoher Behörde die weitere Bestrafung zu erwarten haben. Weiters aber, und

Achzehntens: Kann von dem Gold- und Silberarbeitermittel, die alle zwey Jahre an dem Heiligen drey Königtag gewöhnlichermassen zu beschehende Wahl des alt und jungen Vorstehers, dann des alt und jungen Schätzmeisters (von welchen letzteren der erstere zugleich den Goldpunzen zu besorgen hat;) wie auch des alt und jungen Zeichenmeisters, wovon dem einen der fünfzehn löthige und Schwerdfeger- dem zweyten aber der dreyzehnlöthige Probpunzen anvertrauet ist, nicht vorgenommen werden, ohne dass der Münzmeister, und in dessen Abwesenheit, oder anderen Verhinderungsfällen der Münzwardein sothaner Wahl beywohne, und selbe bestättige, gleichwie dann, wenn ein oder anderes Individium zu dieser oder jener Function gewählet, und vorgeschlagen würde, welches der anwesende K. K. Hauptmünzamts-Oberbeamte aus erheblichen Ursachen für unfähig erkennete, in diesem Falle ein anderes Subjectum gewählet und benennet werden müsste. Sonach und

Neunzehntens: Sollen die, mit erstgedachten Functionnen begleitete Meister, an einem denselben bestimmt werdenden Tage, in dem K. K. Hauptmünzamt samt den in letzt vergangenem Jahre gemacht wordenen neuen Meistern erscheinen, die Zeichenmeister statt der zurück zustellenden und zu kassirenden alten, oder vorjährigen Punzen, daselbst aus den Händen des Münzmeisters oder Wardeins die neue empfangen, anbey auch die Vorsteher und Zeichenmeister dem Hauptmünzamt die Beobachtung der allerhöchsten sie betreffenden Gesetze sowohl, als der in gegenwärtiger Ordnung enthaltenen Punkten, und ihnen von Zeit zu Zeit zukommenden Hauptmünzämtlichen Verordnungen angeloben, sofort sammentliche neu erwählte Individua nebst den jungen Meistern ihre Namen und Function, wie es bisher gewöhnlich

war, in ein hiezu eigens gehalten werdendes, der gegenwärtigen Ordnung anhangendes Buch eigenhändig eintragen, und selben ihre Petschafte beydrucken.

Zwanzigstens: Haben die um das Meisterrecht werbende Gesellen, ehe bevor sie zur Verfertigung ihres Probstücks von der K. K. N. Oe. Regierung die Erlaubniss ansuchen, sich bey dem Hauptmünzamt geziemend anzumelden, ein Attestatum ihrer Fähigkeit, und sonstiger zur Erhaltung des Meisterrechts erforderlichen Eigenschaften anzusuchen, und solches der, bey schon besagt K. K. N. Oe. Regierung einzureichenden Bittschrift beyzulegen. Wie denn auch

Einundzwanzigstens: Das von einem derley Gesellen verfertigte Probstück in Gegenwart eines Hauptmünzamts-Oberbeamten vorgezeiget werden muss, damit, wann ein solches Probstück kunstmässig ausgearbeitet befunden wird, das Hauptmünzamt hierüber abermalen ein, ausser der Stempelgebühr, unentgeltliches Attestatum ausfertigen, der Meisterrechtswerber aber sich mit solchem legitimiren und um die endliche Bewilligung des Meisterrechts, bey oftgedachter K. K. N. Oe. Regierung bittlich anlangen könne.

Wenn nun

Zweyundzwanzigstens: die diesfällige Bewilligung erfolget und die Vorsteher solches dem Hauptmünzamts-Oberbeamten gebührend angezeiget haben; so kann der betreffende Meisterrechtswerber . . . .* nachdem selber vorher dem Münzmeister oder Wardein, nach von Wort zu Wort vorgelesenen Artikeln die Handgelobniss zum Zeichen, dass er das Hauptmünzamt in Kraft des Patents vom 3. Febr. 1748 als seine erste Instanz, Respectu der in dieser Ordnung enthaltenen Gesetze erkenne, abgeleget hat, aufgenommen, und incorporiret werden.

Dahingegen sollen

Dreyundzwanzigstens: Die Mittels-Vorsteher, wann ein Meister mit Tod abgehet, solches alsogleich dem Hauptmünzamt anzeigen, damit Respectu des Punzens, im Fall eine Witwe hinterlassen würde, welche die Profession fortzutreiben willens, oder vermögend wäre, das nöthige sogleich veranlasset, widrigenfalls aber der Punzen gesperret werden könne.

Sofern es aber

Vierundzwanzigstens: Zwischen den Mittelsgenossenen selbsten, oder zwischen den Meistern und Gesellen in Fällen, welche die gegenwärtig vorgeschriebene Artikeln betreffen, zu Streitigkeiten käme, und solche von dem Mittel in Gegenwart des Commissarii nach dieser Vorschrift und mit beyderseitiger Zufriedenheit nicht beygeleget werden könnte; so solle der beschwert zu seyn vermeinende Theil sich ebenfalls an das K. K. Hauptmünzamt, als diese ihme diesfalls vorgesetzte erste Instanz verwenden, von dessen Spruch sodann die Entscheidung der Streitigkeit abhangen wird.

Sollte sich jedoch

Fünfundzwanzigstens: Wider besseres Vermuthen, ein Gold- oder Silberarbeiter gegen das K. K. Hauptmünzamt respectlos und ungehorsam

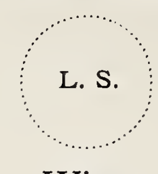
* Dies letzte Blatt ist teilweise abgerissen, daher die kleinen Lücken hier und unten.

bezeigen, oder sonst wider diese Ordnung handeln, vielleicht auch die Erlegung der ihme nach Mass seines Verbrechens andictirten Geldstrafe verweigern; gegen diesen wird alsogleich mit der Strafe der Punzensperre auf eine willkührliche und nach Gestalt des Vergehens billig ausmessende Zeit verfahren werden, zumalen überhaupt, mithin auch in allen jenen Fällen, wo es die Nothwendigkeit heischet, von oftbesagtem K. K. Hauptmünzamt allein, die Sperre des Punzens veranlasset, und wiederum aufgehoben werden kann: gleichwie man aber schlüsslich, und

Sechsundzwanzigstens: Nicht alles vorzusehen vermag, was dieser Ordnung annoch einzuschalten nöthig, und nützlich wäre; als wird das gesammte Gold- Silber- und Galanteriearbeitermittel hiemit ernstgemessenst angewiesen, dass . . . sammentliche von dem K. K. Hauptmünzamt, gemäss ihrer Nativität . . . der Hand noch zu kommen mögende Verordnungen, es mögen selbe gleich . . . den vorstehenden Artikeln begriffen seyn oder nicht, ungesaumt, und aufs genaueste in Erfüllung zu bringen schuldig und gehalten seyn solle.

Zu dessen Bekräftigung haben wir gegenwärtige Ordnung ausfertigen, und mit unserem und gemeiner Stadt Wien grössern Siegel bezeichnen lassen.

Geschehen Wien den 27. des Weinmonats.



Wien,
Gedruckt bey Johann Thomas Edlen v. Trattnern
Kaiserl. königl. Hofbuchdruckern und Buchhändlern.
1773.

Im Anschlusse hieran mögen noch einige Bemerkungen über die Silbergeräte Platz finden, deren Reproduktion den äusseren Anlass zur Veröffentlichung vorstehender Studie geboten hat. Wären wir für die Beurteilung des Wiener Gold- und Silberschmiedehandwerks der früheren Jahrhunderte lediglich auf die bis in unsere Tage erhaltenen Arbeiten angewiesen, so müssten wir annehmen, dass auf diesem Gebiete nur wenig und von Wenigen geschaffen worden ist. Die unten veröffentlichten Meisterlisten im Zusammenhange mit den Rechtsbriefen und Bruderschaftsordnungen, Gesellen- und Knabenbüchern belehren uns darüber, dass die Wiener Zunft reich an Kräften war und viel tüchtige, ja weithin berühmte Arbeit hervorgebracht hat, der starke Zulauf von Lehrlingen allein spricht für den Ruf des alten Wiener Mittels. Und das Wenige, das erhalten ist, repräsentiert Typisches genug, um einen Rückschluss auf Quantität und Qualität der Wiener Edelschmiedekunst zu gestatten. Wie in andern Ländern, so zum Beispiel selbst in Frankreich, ist auch in Österreich und hier ganz besonders, in allen Zeiten des Krieges und der Not immer wieder auf Gold- und Silberarbeit, vor allem die profane gegriffen und zur Gewinnung von Geld vernichtet worden, was

nur immer zu erlangen war. Relativ besser sind wir mit den Silberschmiedearbeiten aus den ersten Dezennien des XIX. Jahrhunderts daran, lange vergessen und verachtet tauchen sie heute allerorten wieder auf und werden gesammelt und von der gegenwärtigen Produktion als Muster anerkannt. Was wir hier bringen, sind zum grössten Teile Hammer- und Punzenarbeiten in gesetztem Grunde, einige wie die Zuckerdosen von 1816 und 1819 und andere mit Laubsägearbeit am durchbrochenen Rande, mit ziselierten Bändern oder auch mit gepressten aufgelegten (französischen oder Altonaer) Ornamenten wie bei der Senfbüchse, mit Guillochierung und Randerierung. Nach den Namenspunzen (V K?) zu schliessen ist die Karaffine, Gussarbeit mit Ziselierung und Laubsägearbeit am Korbe, von Vinzenz Kuttnauer von Sonnenstein, welcher 1818 Meister wird. Der Becher von 1807, gehämmert, innen und aussen abgedrehte Arbeit mit Guillochierung, zeigt W A oder vielleicht W H (= Wenzel Huschak, 1783 Meister). Die Kuchenschaufel mit gesägtem Durchbruch hat wie die meisten andern Stücke neben C A = Steuerstempel von 1806 bis 1824 ein $\frac{\text{J S}}{\text{W}}$ = Johann Simon Wagner (1792 Meister), die Schaufel ist von 1801. Die Zuckerdose mit Deckel, Hammer- und Punzenarbeit, mit gesägtem Durchbruch und gegossenen aufgeschraubten Mascarons und Henkeln stammt von 1811 und zeigt F K (entweder Franz Kraus, Meister 1800 oder Franz Köll, Meister 1810). Die vollständig gehämmerte und gepunzte Kanne von 1803 hat den Steuerstempel C A (siehe oben) und M P (Martin Peinckofer, Meister 1794). Die Zuckerdose mit Deckel von 1815 oder 1825 (?), eine schöne aufgezogene Hammerarbeit mit gesetztem Punzgrunde hat A R oder A K (Aloys Riedlechner, Meister 1802, Anton Radici 1813 oder Adam Kreutzinger 1797, Anton Kreisel 1820). Die formschöne Kanne mit reicher gesetzter Punzenarbeit und kühn geschwungenem Henkel, zu welcher noch eine andere, nur in den Dimensionen verschiedene, ebenfalls vom Jahre 1815 gehört, dürfte von Anton Köll stammen, der 1797 Meister wurde und 1814 bis 1817 Untervorsteher war. Die Zuckerdose von 1816 ist mit F K bezeichnet (Franz Krauss oder Franz Köll, wie oben). Der vielbeschäftigte Meister Wallnöfer (Walnefer) ist durch die Zuckerdose mit Deckel und Glaseinsatz und gedrehtem Henkel von 1828 und durch die zwei Leuchter vertreten; wir begegnen einem Franz Walnefer bereits um das Jahr 1800, einem Carl Wallnöfer 1820, dem Franz Wallnöfer jr. 1822, einem Josef Wallnöfer 1828.

Manche Namen lassen sich durch viele Generationen verfolgen, wie Hollauer von Hohenfelsen, Würth, Fautz, Mertzy, Wipff, Leykauff, Dankmaringer. Andere hervorragende Namen, welche heute noch der Genossenschaft angehören, können wir auf Grund obiger Meisterlisten bis auf ihr erstes Auftreten zurückverfolgen. So begegnet uns ein Johann Peter Haubtmann 1737, ein Joseph Hofstötter schon 1757, ein P. J. Hofstätter 1834, ein Johann Caspar Hubtmann 1766, ein Dominicus Haubtmann 1778, ein Carl Haubtmann 1784, ein Josef Haubtmann 1790 und 1791 als junger

Schätzmeister, ein andrer Karl Haubtmann 1802, ein A. Gottfried Hauptmann „bei der Mariahilfer Kirche" 1832, ein andrer Dominikus Hauptmann 1814, die Firma A. D. Hauptmann auf dem Kohlmarkt 1837, ein Galanteriearbeiter zu Maria Trost Joseph Klinkosch 1804, ein Carl Klinkosch auf der Wieden Neumanngasse im Jahre 1821, ein Josef Klinkosch 1843, ein Sebastian Mayrhoffer 1722, ein Johann Mayerhofer 1812, ein Thomas Mayerhofer 1835, ein Vienzens Mayer in der Josephstadt „im Theaterbaue" im Jahre 1822, der Hofjuwelier und bürgerliche Goldarbeiter auf dem Josephsplatze I. Heinrich Köchert 1831 (1832), sodann A. Köchert 1848 auf dem Graben, Nikolaus Rozet auf dem Kohlmarkte 1842, Chr. Friedrich Rothe ebenfalls schon auf dem Kohlmarkt 1845, ein Wilhelm Haarstrick 1851—1852.

Unter den vielen Fremden, die sich in Wien niedergelassen, das Bürger- und Meisterrecht erworben haben, fallen neben zahlreichen Italienern wie Agosti, Santi Pondi, Crassi, Marzelli, Radici, Rossi, Ghiglione, Lunardi, Bolzano, Gillarduzzi, auf: ein Jochens Kornely Kornelisen 1722, ein Deus Kielhon (?) Exmarck und ein Johan Philip D'Haequeuille 1728, ein Hamilton 1803, ein van der Haiden 1844. Die Herkunft einer bedeutenden Zahl von Meistern aus Augsburg, Nürnberg und anderen Städten des Reiches lässt sich, wie wir sahen, aus dem Knabenbuch von 1550 bis 1608 nachweisen. Auch so manchem Namen, der dann auf anderen Gebieten der Kunst zu Ehren gekommen wie D'Avanzo, Gaul, Haunold, Helmer, Tilgner begegnen wir bereits in diesen Listen, die uns auch schon im Jahre 1724 unter den Meistern und 1736 als „jungen Zeichenmeister" einen Johann Martin Lobmayr (Lobmeyer) vorführen.

Sind auch viele Urkunden verloren gegangen, welche die Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedezunft bis in alle Einzelheiten würden verfolgen lassen, so ist uns doch genug überliefert, um uns ein Bild machen zu können von dem Aufbau und inneren Leben, dem Umfange und Werte dieser uralten Vereinigung, welche in der guten alten Zeit der Stadt Wien zu besonderer Ehre gereicht und voll Kraft, Stolz und Selbstbewusstsein ihr Kunsthandwerk geübt hat.

An die Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773 sind der in ihnen enthaltenen Bestimmung gemäss die Meisternamen in durchwegs eigenhändiger Unterschrift angefügt. Die mehr als 80 Namen, mit welchen die Liste der Ordnung von 1722 beginnt, beziehen sich wohl auf jene Meister, welche im Jahre der Erlassung der Ordnung dem Mittel bereits angehörten, die vom Jahre 1722 an neu hinzugetretenen Meister sind immer unter der betreffenden Jahreszahl zusammengefasst, die Listen reichen hier bis 1860. Jedem Namen ist das Siegel beigefügt, es sind fast durchwegs Wappensiegel ohne Namenschiffre, die erst zu Ende des XVIII. Jahrhunderts hinzutritt und im Verlaufe des XIX. Jahrhunderts das Wappen verdrängt. Die neue Ordnung von 1773 enthält die Namen erst von 1795 angefangen, acht Blätter, welche die Namen von 1773—1794 enthalten haben dürften, sind ausgeschnitten; von 1795—1855 sind die Namen grösstenteils beiden Ordnungen angefügt, von 1857—1860 nur mehr der alten Ordnung.

Die Siegel sind nicht immer genau, sie zeigen oft die Anfangsbuchstaben anderer Vornamen, gehören also einem anderen Familienmitgliede, manche Meister benützen in Ermanglung eines eigenen Siegels das des Vordermannes. Von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts an liegen gedruckte Verzeichnisse vor, welche die sämtlichen Namen der in jedem Jahre dem Mittel angehörenden Meister enthalten, später ausser den Namen der Vorsteher (der Geschworenen) die Listen der Neuaufgenommenen aufweisen. Es liegen aber weder alle Jahresverzeichnisse mehr vor, noch sind sie in völliger Übereinstimmung mit den geschriebenen Urverzeichnissen, vielfach stimmen die Vornamen nicht, die Zunamen sind oft verdruckt, irrtümliche Eintragungen und vor allem abweichende Jahreszuweisungen häufig.

Ecke aus Whistlers Pfauenzimmer

WHISTLERS PFAUENZIMMER ⚘ VON P. G. KONODY-LONDON. ⚘

PRICHT man von James Mac Neill Whistler, darf man sich erlauben, von Superlativen Gebrauch zu machen. Geringere Ausdrücke dürften dem Falle kaum gerecht werden. War doch Whistler der einflussreichste Künstler seiner Zeit, der grösste Meister der Radiernadel seit Rembrandt und Méryon und der geistreichste Kunstpolemiker des XIX. Jahrhunderts.

Der Spott und die Verfolgung, worunter die ersten Impressionisten in Frankreich zu leiden hatten, sind milde im Vergleich mit Whistlers Kampf gegen britischen Mangel an Verständnis wahrer Kunst, doch hatte der geistreiche Amerikaner an seinem schneidenden, kaustischen Witze eine Waffe, der selbst die mächtigsten Gegner zum Schlusse unterliegen mussten.



Eingangswand aus Whistlers Pfauenzimmer

Wie kein andrer wieder ward Whistler von seinen nicht allzu zahlreichen Anhängern bewundert und vergöttert: ja, ihr bis ins Abgeschmackte übertriebenes Lob schadete dem Ruf des Meisters mehr, als der Spott seiner Gegner.

Heute, kaum ein Jahr nach seinem Tode, hat Whistler bereits seinen festen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte und der moderne Kritiker, sei es aus Überzeugung, sei es aus Furcht, sich vor den Wissenden lächerlich zu machen, wagt es nicht mehr, ein abfälliges Urteil über den Meister zu fällen. Doch mit dem grossen Publikum steht es, in England zum mindesten, noch anders. Das Durchschnittsauge ist nicht auf die unendlich zarten Nuancen der Whistlerschen Palette gestimmt und kann dieselben ebensowenig verstehen, als das an Halbnoten gewöhnte Ohr des Mitteleuropäers die Viertelnoten der orientalischen Tonleiter. Whistlers Symphonien und Nokturnen — so bezeichnete er selbst seine Bilder — sind daher vielen vollständig unverständlich und da sich doch betreffs der Malerei jedermann ein Urteil anmasst, wird der Meister auch noch heute von vielen verkannt und als ein Poseur und Possenreisser hingestellt. Selbst seine unglaublich zarten,

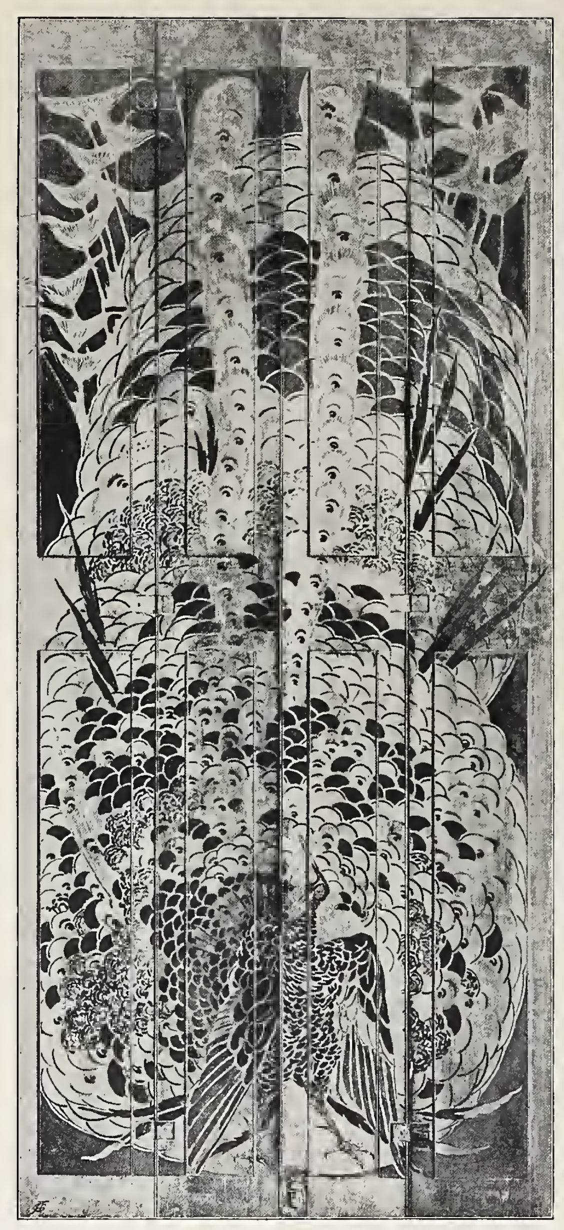


Aus Whistlers Pfauenzimmer

duftigen silberigen Steindrucke und seine herrlichen Radierungen teilen das Schicksal seiner Farbenharmonien.

Jedoch in einer Hinsicht wird Whistlers Genie von aller Welt anerkannt. Als dekorativer Künstler steht er allen anderen voran — der Erste vielleicht, der japanische Ideen in europäische Kunst eingeführt hat, nicht etwa in sklavischer Nachahmung, sondern verständnisvoll den Prinzipien auf den Grund gehend, das verwerfend, was sich okzidentaler Kunst nicht anpassen lässt und dem alten Stamme frische Motive, frische Gedanken aufpfropfend.

Whistlers schönste und dauerndste Leistung auf dem Gebiete der Innendekoration — denn viele seiner Versuche beschränkten sich auf vergängliche Arbeiten, wie zum Beispiel die Ausstattung von temporären



Fensterladen aus Whistlers Pfauenzimmer

Ausstellungsräumen — ist das berühmte Pfauenzimmer, das bis vor kurzem in Mr. F. R. Leylands Hause in Princes Gate, London, als Speisezimmer diente, nun aber aus seiner ursprünglichen architektonischen Schale gelöst und in Obachs Kunsthalle in Bond Street ausgestellt ist.

Vielleicht ist es aber am Platze, der Entstehungsgeschichte und Beschreibung dieses Pfauenzimmers einige Andeutungen über Whistlers allgemeine Grundsätze und Dekorationsideen voranzuschicken. Mr. Mortimer Mempes, Whistlers Anhänger und Schüler, der viele Jahre lang in enger Freundschaft mit dem Meister verbunden war und seine Reminiszenzen vor kurzem in dem Buche „Whistler as I knew Him“ (Whistler, wie ich ihn kannte) veröffentlicht hat, ist diesbezüglich die verlässlichste Quelle.

Zu einer Zeit, da der moderne Stil noch in den Kinderschuhen steckte, und das englische Wohnzimmer mit hässlichen Möbeln und Tapeten versehen und allerhand unsinnigen Tand überfüllt war, predigte Whistler schon Einfachheit und Einheit der Anordnung. Vor allen Dingen waren ihm gemusterte Tapeten verhasst. Er zog einfachen Farbenanstrich vor, da dieser reinlicher ist und sich ohne grosse Schwierigkeit verändern lässt. Ferner liebte er es, das ganze Haus im selben Ton zu halten, und zwar zeigte er Vorliebe für Weiss, Zitronengelb, Apfelgrün und Antwerpnerblau. Diesen Tönen gab er eine graue Unterlage, die er durchschimmern liess, um auf diese Weise eine perlige Wirkung zu erzielen. Für Holzverkleidung pflegte er glänzend weissen Anstrich zu verwenden. Alles Überflüssige an Gerätschaften war aus seinem Hause ausgeschlossen, höchstens erlaubte er einige schöne Stücke blau und weisses chinesisches Porzellan und blank geputztes altes Silber von grosser Formenschönheit. An den Wänden vielleicht einige Radierungen, Skizzen und japanische Farbendrucke. Die Möbeln mussten streng geradlinig sein und waren weniger auf Bequem-

lichkeit gerichtet als auf die allgemeine Harmonie abgesehen. Am liebsten waren ihm Adam und Chippendale und auch japanische Möbel.

Das sogenannte Pfauenzimmer, auf welches Whistler so viel künstlerische Erfindung und physische Arbeit verschwendete, war der Speisesaal des Mr. Frederick Richard Leyland, eines der berühmtesten und verständigsten englischen Kunstfreunde der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Sein Haus in Princes Gate war auf das geschmackvollste ausgestattet und enthielt viele der schönsten Werke der altitalienischen und der englischen Präraphaeliten. Neben Crivelli, Botticelli und Filipo Lippi waren da zahlreiche Bilder von Millais, Rossetti, Burne-Jones, Watts und Albert Moore zu finden.



Fensterladen aus Whistlers Pfauenzimmer

Das Haus selbst war von Norman Shaw dekoriert; das Stiegenhaus ward von dem damals abgetragenen Northumberland House nach Princes Gate übertragen und die Paneels an den Wänden, der Treppe entlang, von Whistler bemalt. Die Dekoration des Speisezimmers ward dem Architekten Jeckyll übertragen, dessen Entwurf in erster Hinsicht auf die Schaustellung des schönen von Leyland gesammelten orientalischen Porzellans berechnet war. Die mit kostbarem spanischen Leder verkleideten Wände dienten als Hintergrund für endlose Reihen, durch schlanke anmutige Stützen verbundener enger Fächer, auf welchen die Teller und Vasen gruppiert waren. Zwischen den Fächern liess Mr. Jeckyll freie Felder, wo das schöne Leder, welches den Eigentümer über 25.000 Kronen gekostet hatte, zur vollen Geltung kommen konnte. Der ganze Plan war mehr auf künstliches als auf Sonnenlicht berechnet und von der holzgetäfelten Decke hingen stalaktitenartig die gleichfalls von Jeckyll entworfenen elektrischen Beleuchtungskörper. Die Gesamtwirkung war pompös und der Architekt hatte volles Recht, mit Befriedigung und Stolz auf seine Arbeit zu blicken.



Fensterladen aus Whistlers Pfauenzimmer

Über dem Wandkamin hing Whistlers farbenprächtiges Meisterwerk „Die Prinzessin des Porzellanlandes", eine lebensgrosse Frauenfigur in japanischem Kostüm. Whistler, dessen empfindliches Auge von dem geringsten Missklang peinlich berührt wurde, fand das spanische Leder etwas zu dunkel im Ton und schlug dem Eigentümer des Hauses vor, ihn einige Farbenflecke auflegen zu lassen, um das Bild und die Umgebung in Einklang zu bringen. Leyland willigte ein und Whistler fing an, hie und da das Leder mit Antwerpnerblau und Gold aufzulichten. Mehr und mehr vertiefte er sich in diese Arbeit und schlug schliesslich seinem Mäcenas vor, ihm das Feld zu räumen und sich auf einen Monat nach Speke Hall, seinem Landgut, zu begeben, damit Whistler auf keine Weise in seiner Arbeit gestört werde. Auch sollte Leyland nicht zurückkehren, als bis die Veränderungen vollständig durchgeführt wären.

Leyland willigte ein und Whistler machte sich mit der Hilfe eines Assistenten an die Arbeit. Grosse Kübel voll Antwerpnerblau und ganze Goldblattbücher wurden in den Raum geschafft und das ganze Zimmer überpinselt — Wände, Holzgestelle, Decke, Fensterläden und Türen. Die Beiden arbeiteten mit wahrer Wut und manchmal schien es Gold zu regnen. Ihr Haar ward vergoldet, ihre Gesichter und ihre Lungen. Sie erstickten fast, sie niesten und konnten kaum weiter arbeiten. Erst bedeckte Whistler die Wände mit blauer Farbe, bis von dem Leder nichts zu sehen war. Dann trug er Gold auf, dann wieder Blau und so fort, bis zum Schlusse das ganze Zimmer ein herrlich schöner Schimmer von Blau und Gold war. Goldene Pfauen auf blauem Grunde und blaue Pfauen auf goldenem Grunde und überall Pfauenfedern und Pfauenaugen, an der Decke, an den Fensterläden, ja, an den dünnen Holzstäben der Fächer! Pfauenaugen und Pfauenfedern oder auch nur runde Goldtupfen auf blauem Grunde, die doch wieder wie Pfauenaugen wirken. Ein Plan von einer Kühnheit und berückenden Schönheit, wie er in der modernen Kunst nicht seinesgleichen findet.

Whistler und sein Gehilfe waren noch inmitten ihrer Arbeit und der Raum in grenzenloser Unordnung, als Leyland nach seinem Stadthause zurückkehrte, um sich von dem Fortschritte der Arbeit zu überzeugen. Wie einst Michelangelo sich weigerte, dem Papste sein unfertiges Werk vorzuzeigen, so sträubte sich auch Whistler. Doch Leyland schlich sich eines Tages ein, da Whistler gerade bei der Arbeit war. Entsetzt blieb er in der Türe stehen. Dann brach seine Wut aus: „Wo ist mein spanisches Leder, das mich Tausende gekostet hat"? Whistler sah den Eindringling an und erwiderte: „Das spanische Leder ist unter meiner Malerei und, ich muss es sagen, es bildet einen ganz famosen Grund zum übermalen". „Und was schulde ich Ihnen dafür, dass Sie mein Zimmer ruiniert haben"? „Tausend Guineen", erwiderte Whistler, ohne sich scheinbar in seinem Gleichmut stören zu lassen. „Nein", rief Leyland aus, „ich zahle Ihnen nur 1000 Pfund Sterling"! Um die Beleidigung zu würdigen, ist es notwendig zu wissen, dass in England alle Bezahlungen für „professionelle" Arbeiten, wie Kunstwerke, literarische Arbeiten, ärztliche oder legale Dienste in Guineen (das ist 21 Shillinge), und nicht in Pfunden gemacht werden. Whistler liess sich jedoch nicht aus seinem Gleichmut bringen und stellte nur die Bedingung, dass ihm gestattet werde, seinen Dekorationsentwurf zu Ende zu führen.

Leyland stimmte zu und verliess das Haus. Und Whistler machte sich an die unfertige Schmalwand. Er malte zwei streitende Pfauen, um die Episode der Pfunde und Shillinge zu verewigen. Der eine, welcher Leyland vorstellt, hat einen Diamanten im Auge — der Geldstolz — und an der Brust anstatt der Federn eine Menge runder Goldtupfen, welche die goldenen Sovereigns vorstellen, während zu seinen Füssen ein Haufen von silbernen Shillingen liegt. In der ganzen Haltung des radschlagenden Vogels ist Wut und lächerlicher Stolz ausgedrückt. Der andere Pfau, Whistler selbst, mit einem Smaragd im Auge und mit den Schwanzfedern in schwungvoller Kurve, stolziert triumphierend und mit fast verächtlichem Gebaren vorbei.

Nach Beendigung der Arbeit lud Whistler seine Freunde zur Besichtigung seiner Dekoration ein und riet Leyland wieder das Feld zu räumen, da man komme, um des Meisters Werk zu bewundern und der Eigentümer sich etwas im kalten fühlen würde. Dann setzte er noch hinzu: „Sie sollten mir dankbar sein. Ich habe sie berühmt gemacht. Mein Werk wird leben, wenn Sie vergessen sind. Vielleicht aber in der nebligen Zukunft mag man doch Ihrer als des Eigentümers des Pfauenzimmers gedenken". Und Whistlers Worte haben sich als wahr erwiesen!

Unter den Gästen war auch der ahnungslose Architekt des Zimmers Mr. Leylands. Der Schlag war zu heftig für ihn, als er plötzlich sah, was aus seiner mühevollen Arbeit geworden war. Er verlor seinen Verstand! Und Whistler, dem man die traurige Folge seiner Tat meldete, zuckte die Achseln und sagte: „Ja, ja! so wirke ich auf die Leute"!

KLEINE NACHRICHTEN

MINIATUREN VON HANS HOLBEIN. Der amerikanische Millionär und Kunstfreund Mr. Pierpont Morgan hat vor kurzem seiner herrlichen Sammlung, deren wichtigste Schätze bereits in „Kunst und Kunsthandwerk“ besprochen wurden, eine Miniatur von höchster Seltenheit zugefügt. Es ist angeblich ein Porträt der Frances Howard, Herzogin von Norfolk, von Hans Holbein. Das entzückend zart in Gouache ausgeführte Bildnis ward Mitte Mai dieses Jahres von dem Kunsthändler Duveen bei Christie für zirka 69.000 Kronen erstanden — eine nicht unbeträchtliche Summe für ein Gemälde von fünf Zentimeter Durchmesser! Ob die Persönlichkeit des Modells in dem Verkaufskatalog richtig beschrieben war, wollen wir hingestellt sein lassen, da gute historische Gründe vorliegen, dieselbe zu bezweifeln. Dagegen ist es absolut sicher, dass die Miniatur wirklich ein Werk Holbeins ist, der bekanntlich Hofmaler König Heinrichs VIII. von England war. Die einzigen wirklich authentischen Miniaturen des Meisters in England befinden sich im Besitze des Königs in Windsor Castle, des Herzogs von Norfolk und des Herzogs von Buccleuch. Letzterer ist der glückliche Besitzer von nicht weniger als vier dieser Meisterwerke der Kleinkunst, obgleich eines davon, ein Bildnis König Heinrichs VIII. aus guten Gründen angezweifelt wird, da der König zur Zeit als Holbein an seinen Hof berufen wurde, bereits einen Bart trug, während diese Miniatur ihn bartlos darstellt.



Hans Holbein, Frances Howard, Herzogin von Norfolk

Das runde Bildnis des lebenslustigen Königs ward von Mr. Mackay, einem Mitglied der Firma Colnaghi & Co., entdeckt. Es ist etwas verblasst und zeigt den König in einem schön in Gold und Weiss gestickten Kostüm. Eine weitere Miniatur stellt Holbein selbst dar, mit schwarzer Kappe und mit einem Bleistift in der rechten Hand. Auf dem Bildnis ist die Inschrift H. H. AN 1543 Ætatis suæ 45. Diese Miniatur kam aus der berühmten Sammlung des Horace Walpole, in Strawberry Hill.

Schliesslich besitzt der Herzog von Buccleuch noch ein Bildnis des Königs Eduard VI. als Knabe, herrlich gezeichnet und noch heute glänzend in Farbe. Der Hintergrund ist blau. Alle diese Miniaturen sind in Gouache gemalt, doch scheint es, dass die Fleischtöne in transparenter Wasserfarbe auf einen soliden weissen Grund aufgetragen sind.

Das Porträt im Besitze Mr. Pierpont Morgans ist ganz ähnlich in der Behandlung. Der Hintergrund ist gleichfalls blau und ist leider an einer Stelle, über der rechten Schulter, abgebröckelt. Sonst ist das Bildnis tadellos erhalten. Es ist jedenfalls die erste Miniatur Holbeins, die einer amerikanischen Sammlung einverleibt wurde. P. G. K.


Hans Holbein, Selbstbildnis

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE VON ANTON SPRINGER.* Springers Handbuch, allen Freunden der Kunst seit langem wert und unentbehrlich, hat durch die neuen Auflagen des I. und III. Bandes der beiden hervorragenden, dem Werke von früher her eng verbundenen Fachmänner eine weitere Bereicherung und Vervollkommnung erfahren. Michaelis, dessen

* I. Das Altertum, siebente Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Michaelis. III. Die Renaissance in Italien, siebente Auflage, völlig umgearbeitet von Rudolf Philippi. Leipzig, Seemann 1904.

Arbeit mit Recht als die brauchbarste unter den Kunstgeschichten des Altertums bezeichnet wurde, geht darauf aus, die verschiedenen Kunstweisen der griechischen Kunst, nicht wie es sonst geschieht, vereinzelt für sich, sondern in ihren Beziehungen zu einander als Gesamtkunst mit steter Rücksicht auf den allgemeinsamen Gang der Geschichte darzustellen und den Text mit den Abbildungen in übersichtlichen Zusammenhang zu bringen. Dass er der hellenistischen Kunst und dem in ihr sich erneuernden Einfluss des Orients breiteren Raum gewährt, ist zu begrüssen, er legt damit den Grund für das Verständnis aller folgenden Entwicklung, der römischen, byzantinischen, romanischen und Renaissancekunst. Auch der erste, dem Orient gewidmete Hauptabschnitt ist durch klare Übersichtlichkeit ausgezeichnet.



Hans Holbein, Eduard VII.

Philippis Bearbeitung der Renaissance in Italien ist eine treffliche Erweiterung und so weit als nötig Verbesserung seiner früheren Arbeiten. Mit Recht hat der Herausgeber an der meisterhaften Stoffeinteilung und der breiten grosszügigen Charakterisierung der Haupterscheinungen, welche diesen Band des Springerschen Handbuchs von Anfang an ausgezeichnet hat, nicht viel verändert; aber an persönlichen Zutaten und Neuformungen hat Philippi, alle Fortschritte der Wissenschaft beherrschend, ohne sich in Einzelheiten und Polemiken zu verlieren, viel wertvolles beigesteuert. Dass er Springers oft pathetischen Stil einigermassen gedämpft und vereinfacht hat, ist sehr dankenswert. Das Abbildungsmaterial, feinfühlig gewählt, ist reichlich und gut. E. L.

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. Von Julius Meier-Graefe. 3 Bände. Stuttgart, Hoffmann 1904. Ob die Zeit schon gekommen ist, die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst zu schreiben, ist eine Frage, die wohl verneint werden muss. Wir stehen noch mitten in der Entwicklung, sehen ihr Ziel und Ende noch nicht. Wie lässt sich da schon Geschichte schreiben, erst muss sie gemacht werden, dann lässt sie sich darstellen. Meier-Graefe, ein Rufer im Streite, bemüht sich objektiv zu sein; dass es ihm nicht gelingt, wird ihm niemand zum Vorwurfe machen. Er schildert den Kampf um die Malerei von den Mosaiken der frühchristlichen Zeit bis auf Segantini, Manet, Cézanne, Degas, Renoir, die „vier Säulen der modernen Malerei“ werden charakterisiert, die Geschichte der Farbe und Komposition in Frankreich von Monet, Seurat bis auf Gauguin, Maillol, Rodin, die Kunst in Deutschland von Feuerbach bis auf Liebermann wird behandelt, subjektiv und manchmal recht bizarr. Das fünfte Buch gilt dem Kampfe um den Stil, George Minne, die Reaktion Englands, die Stilbewegung in Deutschland, Frankreich, Skandinavien, Holland, Belgien werden besprochen. Auch das „neue Wien“ hat sich des besonderen Wohlwollens des Verfassers zu erfreuen, er schildert die Literaten und die Künstler, welche der neuen Kunst hier die Wege gewiesen haben — nur vom Österr. Museum und der eigentümlichen Stellung, die es in diesem Kampfe eingenommen, weiss Herr Meier-Graefe nichts zu



Hans Holbein, König Heinrich VIII.

erzählen. Der dritte Band ist wohl der schwächste — er enthält die Abbildungen, die Belege zu der Geschichtsdarstellung der ersten zwei Bände. Auswahl und Wiedergabe sind nicht gut. E. L.

PREISAUSSCHREIBUNG. Das Kuratorium des kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer in Prag schreibt folgende Preisaufgaben aus: I. Hängelaterne in geschmiedetem Eisen für ein Vestibul, samt der dazugehörigen Kette oder einer Hängevorrichtung. Der Verkaufspreis darf nicht hundert Kronen übersteigen. Erster Preis: Zweihundert Kronen, Zweiter Preis: Hundertzwanzig Kronen, Dritter Preis: Achtzig Kronen. II. Silbergriff eines Regenschirmes für Damen. Der Verkaufspreis darf nicht vierzig Kronen übersteigen. Erster Preis: Zweihundert Kronen, Zweiter Preis: Hundertzwanzig Kronen, Dritter Preis: Achtzig Kronen. III. Einband eines Taschenkalenders für das Jahr 1905. Leder mit in Gold oder in Farben gepresster Verzierung. Höhe 14 Zentimeter, Breite 9·5 Zentimeter. Der Verkaufspreis darf nicht acht Kronen übersteigen. Erster Preis: Hundertzwanzig Kronen, Zweiter Preis: Achtzig Kronen, Dritter Preis: Vierzig Kronen. IV. Idee zu einer Erinnerung an Prag für Fremde. Der zu verfertigende Gegenstand muss leicht und billig herzustellen sein und eine charakteristische und geschmackvolle Erinnerung an Prag bilden. Erster Preis: Hundertfünfzig Kronen, Zweiter Preis: Hundert Kronen, Dritter Preis: Siebzig Kronen. An der Konkurrenz können sich in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens und die in den betreffenden Fächern selbst schaffenden Künstler. Die Arbeiten sind längstens bis 15. Oktober 1904 an das kunstgewerbliche Museum abzuliefern.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHTEN. Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 21. Juli v. J. dem Kustos am Österreichischen Museum Josef Folnesics taxfrei den Titel eines Regierungsrates allergnädigst zu verleihen geruht.

AUSSTELLUNGEN IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Am 14. Juli l. J. wurde durch Seine Exzellenz den Herrn Minister für Kultus und Unterricht Dr. Wilhelm Ritter von Hartel im k. k. Österreichischen Museum eine von der Photographischen Gesellschaft in Wien veranstaltete Ausstellung eröffnet.

Im Laufe des Jahres 1905 findet in den Räumen des Österreichischen Museums ein grosse Ausstellung von Erzeugnissen der kunstgewerblichen Hausindustrie der im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder statt. Die vorbereitenden Arbeiten für diese Exposition, welche ein umfassendes Bild der heutigen Hausindustrie kunstgewerblicher Art Cisleithaniens bieten soll, veranlassen den Direktor des Museums von der Abhaltung einer Winterausstellung in der Saison 1904 bis 1905 abzusehen. Dagegen soll in den Wintermonaten im Museum eine Ausstellung japanischer Kunstgewerbe, Objekte aus älteren Kunstepochen, stattfinden.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Mai und Juni von 7872, die Bibliothek von 2297 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

ALBRECHT, H. Das Kunstgewerbe als Faktor der Volksbildung. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

ANDREWS, F. H. The Elephant in Industry and Art. (The Journ. of Indian Art, Juli.)

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten. (Die Kunst im Handwerk, 1904, 8.)

— Zur Frage der Errichtung von Lehrwerkstätten. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

BEUTINGER, E. Die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst. (Innendekoration, Juni.)

BOARD, H. Die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf. (Dekorative Kunst, Aug.)

BREDT, E. W. Nürnberg und die neue Handwerkskunst. (Kunst und Handwerk, 1904, 11.)

BRÜNING, A. Alte und neue Kunst. (Berliner Architekturwelt, VII, 3.)

— A. Neue Arbeiten von Rudolf und Fia Wille. (Berliner Architekturwelt, VII, 3.)

CAPART, J. Les Débuts de l'Art en Égypte. 8° p. 316. London, Vromant.

CZAKÓ, A. Kinderspielzeug. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Mai.)

Einzelkünste, Die, und das moderne Kunstgewerbe. (Innendekoration, Juni.)

Epreuve, L'., photographique. 1re année. Nr. 1. (Sans date.) In-Fol., 4 p., 4 planches et converture. Paris. Plon-Nourrit et Ce. Abonnement annuel. 28 Fr.

E. S. Die Wurzeln des Schönen. (Kunstwart, 18.)

FELDEGG, F. v. Die Popularisierung der Kunst und der gewerbliche Unterricht. (Der Architekt, Juli.)

FRAIPONT, G. Le Dessin à la plume. In-8. 71 p. avec 50 dessins inédits de l'auteur et, planche en teinte. Paris. Laurens. 2 fr.

FRANCK. Die Pflanze in der Kunst. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 2/3.)

— Künstler, Fabrikant und Publikum. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 1.)

FUCHS, G. Stil, Kultur und Kunstbedarf. (Die Kunst für Alle, XIX, 20.)

GÖNNER, R. Wörth und die Zügelschule. (Die Kunst für Alle, XIX, 22.)

GRAEVEN, H. Römische Sarkophage am linken Moselufer. (Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 4.)

GUÉDY, Henry. Notice historique sur l'enseignement du dessin en France. (Bull. de l'art pour tous, 22.)

HALM, P. M. Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. (Zeitschrift für christl. Kunst, 4 ff.)

HARTMANN. S. Japanese Art. 7 Illustr. 8°. p. 288. London. Putnam's Sons. 6 s.)

JACOBSEN, E. Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 2/3.)

JANSON, A. v. Japan im Lichte seiner bildenden Kunst. (Deutsche Rundschau, Juni.)

KELLER, A. Le Décor par la plante. L'Ornement et la Végétation. Théorie décorative et Applications industrielles. (In-8, 314 p. avec 685 croquis ou dessins exécutés par l' auteur. Paris, Flammarion. [S. M.] 3 fr. 50.)

KLEIN, W. Das Kunstgewerbe in Nancy. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 2/3.)

KOECHLIN, R. Die japanischen Einflüsse und die heutige dekorative Kunst. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 4.)

KOHUT, A. Bund, Werkstätte für angewandte Kunst in Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

Lehrwerkstätten. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juli.)

MÜNSTERBERG, O. Die Bildhauerkunst und Malerei im alten Japan. (Westermanns Monatshefte, Mai.)

— Japanische Ornamentik. (Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, 48. Jahrgang, 11.)

Muschel, Die, in der Architektur, im Innenraum und im Kunstgewerbe. (Innendekoration, Juli.)

MUTHESIUS, H. „Kunst" und Gewerbe. (Badische Gewerbezeitung, 21.)

NAUMANN, F. Die Kunst im Zeitalter der Maschine. (Der Kunstwart, 20.)

OBRIST, H. Ein Wort über die Gefahren des Pflanzenstilisierens. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04.)

SCHAEFER, K. Der kunstgewerbliche Urheberschutz an Industrieerzeugnissen. (Tapetenzeitung, 14.)

— Urheberrecht an kunstgewerblichen Erzeugnissen nach dem Kunstwerkeschutz-Gesetzentwurf. (Kunst im Handwerk, 1904, 9.)

SCHEFFERS, O. Das Ornament und die abstrakte Linie. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 6.)

SCHEFFLER, K. Der Fabrikant. (Dekorative Kunst, Juli.)

The present School of Decoration in Germany. (The Magazine of Art, Juli.)

SCHUBRING, Paul. Das Kind in der Kunst des Quattrocento. (Das Museum, IX, 10.)

SCHULZE, O. Reform des Zeichenunterrichts. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

SCHWINDRAZHEIM, O. Die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

SCOTT, E. N. Art Education at Burslem. (The Studio, Juli.)

Due scuole di composizione decorativa. (Arte ital. dec. e ind., XIII, 1.)

SPANIER, M. Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen. (Zeitschrift für Zeichnen und Kunstunterricht, 6.)

W. Versuchsanstalt und Hochschule für Keramik. (Sprechsaal, 19.)

Wie steht es um München? (Dekorative Kunst, Juli.)

ZAHN, R. Altkretische Kunst. (Das Unikum, IX. 5.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BRIGGS, R. A. Homes for the Country. Illustr. 4°. London. Batsford. 10 s. 6 d.

BUCHNER, O. Aus Peter Vischers Werkstatt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 2.)

BURGER, F. Die Statuen vom Ciborium Sixtus IV. in den Grotten des Vatikans. (Zeitschr. für bild. Kunst, Juli.)

A Cottage in the Country by M. H. Baillie Scott. (The Studio, Juli.)

CUNDALL, H. M. Mr. Broch's Victoria Memorial. (The Art Journ, Juni.)

DALTON, O. M. Two Mediaeval Caskets. (The Burlington Magazine, Juni.)

DIRKS, R. August Rodin. 16°. p. 94. London, A. Siegle. 1 s. 6 d.

EMERSON, P. H. A modern House at Southbourne. (The Studio, Aug.)

H. Das Shakespeare-Denkmal in Weimar. (Kunst und Künstler, II. 9.)

HEILER, J. Die Gartenkunst in München. (Wiener Illustrierte Gartenzeitung, 5.)

HERMAN, Jos. Villa's en landhuizen. Ontwerpen van moderne villa's en landhuizen. Afl. 1. Amsterdam Wed. J. Ahrend & Zoon. (Pet. 1—16) Fol. Kompl. 3 afl. à fr. 5.—

Der Ideen-Wettbewerb um Entwürfe für das bayerische Verkehrs-Ministerium in München. (Deutsche Bauzeitung, 37 ff.)

Ein Künstlerheim in New-Jersey. (Haus Ch. R. Lamb.) (Dekorative Kunst, Juli.)

LAHOR, J. Architecture Danoise. (L'Art décoratif, Mai.)

LASSER, M. O. Baron. Neuere Bauten von Prof. Emanuel Seidl. (Innendekoration, Juli.)

LEISCHING, Jul. Einige Altwiener Brunnen und Höfe. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

LEVETUS, A. S. Professor Hoffmanns Artist Colony, Vienna. (The Studio, Juli.)

LUX, J. A. Moderne Baukunst in Spanien. (Der Architekt, Aug.)

— Wiener Barockgärten. (Der Architekt, Aug.)

LUXORO, A. Addobbi d. vecchi palazzi. (Arte ital. dec. e. ind., XIII. 1.)

MARILLIER, H. C. Die Kunst George Framptons. (Dekorative Kunst, Juli.)

NEUMANN, W. A. Der Römerstein in der St. Stephanskirche (Wiener Dombauvereins-Blatt. 15, 16.)

NOTHHACKSBERGER, F. Gartengestaltung im Dienste der Öffentlichkeit. (Wiener Illustrierte Gartenzeitung. 5.)

Die Pflege heimatlicher Bauweise. (Dekorative Kunst, Aug.)

PILLION, L. Tympan de porte à le cathédrale de Rouen. (Revue de l'Art chretien, 3.)

PUDOR, H. Russische Baukunst. (Der Architekt, Aug.)

Rathaus, Das neue, in Aachen. (Deutsche Bauzeitung, 41. ff.)

RIEMANN, F. W. Der Altarschrein oder Hochaltar in der Kirche zu Schortens bei Jever. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 2.)

ROULIN, E. Ivoires de la Haute-Egypte. In-8, 18 p. avec Fig. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol., No. 1. t. 3.).

RUGE, Cl. Amerikanische Bildhauer und Maler der Gegenwart. (Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte, 48. Jahrgang, 10.)

Das Schicksal des Heidelberger Schlosses. (Kunst und Handwerk, 1904, 10.)

SCHUBRING, P. Niccolo da Bari. (Zeitschr. für bild. Kunst, Juni.)

SCHULZE, R. Die baugeschichtliche Entwicklung der Stadt Bonn. (Der Städtebau, Aug.)

STUDNICZKA, F. Zur Deutung der Ostgiebelstatuen von Parthenon. (Jahrbuch des königl. deutsch. arch. Instituts, XIX, 1.)

STÜBBEN, J. Rheinischer Kleinwohnungsbau. (Deutsche Bauzeitung, 31./40.)

STÜRZENACKER, A. Das Krematorium auf dem Friedhofe in Karlsruhe in Baden. (Deutsche Bauzeitung, 45.)

SWOBODA, H. Kirche und Baukunst. (Der Architekt, Aug.)

VOLBEHR, Th. Eine neue Magdeburger Weinstube. (Innendekoration, Juni.)

Walmer Castle. (The House Beautiful. Juli.)

Whistlers Famous Peacock Room. (The Cabinet Maker, Juli.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

A. Die Erneuerung der Fresken am Ulmer Rathaus. (Deutsche Bauzeitung, 36.)

BRUNELLI, H. Fresque de l'église de Saint Pétrone à Bologne. (Revue de l'Art chretien, 3.)

CHABEUF, M. H. Peintures de la chapelle St. Léger de Beaune. (Revue de l'Art chrétien, 3.)

DOEHLEMANN, K. Raumkunst und Illusionsmalerei. (Beilage zur Allgem. Zeitung, 168.)

EMANUEL. F. L. The Illustrators of Montmartre. 16°. p. 94. London, A. Siegle. 1 s. 6 d.

F. HD. Merkwürdige Glasgemälde. (Zentr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 622.)

GUENZEL, L. Das Iroquois-Theater in Chicago und die Brandkatastrophe vom 30. Dez. 1903. (Deutsche Bauzeitung, 34.)

HADEON, J. R. Some Pictorial Stained Glass. (The Art Journ., Aug.)

HOLMES, R. R. A Miniature by Holbein. (The Burlington Magazine, Juli.)

LASSER, M. O. Baron. Alois Balmer. (Kunst im Handwerk, 1904, 9.)

LOISNE, DE. Les Miniatures du cartulaire de Marchiennes. In-8, 16 p. et 5 planches. Paris, Impr. nat. (Extr. du Bull. archéol.)

MACKOWSKY, H. Filippino Lippi. (Das Museum, IX, 6.)

MÉTAIS. Un vitrail de sainte Anne du XVIe siècle à l'église Saint-Valérien de Châteaudun. In-8, 11 p. et 2 planches. Paris, Imp. nationale. (Extr. du Bull. archéol.)

ROHDE, A. Monumente der Mosaikkunst. (Zentr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 623.)

SCHMARSOW, Aug. Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 3.)

SCHMID, W. M. Bayerisch-österreichische Malerei im XV. Jahrhundert. (Beilage zur Allg. Zeitung, 113.)

The Old Celtic Manuscripts as Sources of Design. (The House Beautiful, Juli.)

WULFF, O. Zur Stilbildung der Trecentomalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 2/3.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

CALTHROP, D. Cl. & G, POWNALL. English Costume. (The Connoisseur, Juli.)

Entwürfe für Spitzen von Felix Aubert. (Dekorative Kunst, Juli.)

FARCY, L. de. Un atelier pour la reproduction des anncienne tapisseries. (Revue de l'Art chrétien, 4.)

FRAUBERGER, T. Über moderne Frauenhandarbeit. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 2/3.)

JACKSON, F. N. Cravats. (The Connoisseur, Aug.)

LEFÉBURE, A. Dentelles et Guipures anciennes et modernes; Imitations ou copies; Variété des genres et des points. In 8, 314 p. avec 52 portraits documentaires, 249 échantillons de dentelles, collerettes, fraises, manchettes, rabats, etc. Paris, Flammarion. S. M. fr. 3·50.

LEISCHING, Jul. Moderne Damastweberei. (Mitteil. des Mähr. Gewerbemuseums, 14.)

— Der moderne Bucheinband. (Mitteilungen des Mähr. Gewerbemuseums, 13.)

A Note on Draped Hangings. (The Magazine of Art, Juli.)

REE, P. J. Nürnberger Kunststickereien. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

REYNOLD, G. de. Costume Fribourgeois. (Fribourg artistique, 3.)

SEDEYN, E. La Dentelle française au Musée Galliéra, (L'Art décoratif, Mai.)

Stuart Embroideries (The Art Journal, Juli.)

TARCZAI, G. Die Spitzen aus Soóvár. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Mai.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ALTPETER, P. Über Schriftformen. (Das Kunstgegewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

BELL, C. F. The Oxford Almanachs. (The Art Journ. Aug.)

BOUTET, H. La Gravure à l'eau-forte simplifiée. (L'Art décoratif, Mai.)

EMANUEL, F. L., s. Gr. III.

HARDIE, M. George Morland. The Engravings. (The Connoisseur, Aug.)

JAUMANN, A. Zur Exlibris-Mode. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

JUSTI, L. Dürers Gewandstil. (Das Museum, IX, 8.)

LOUBIER, J. Die Katalogdrucke der Reichsdruckerei für die Weltausstellung in St. Louis. (Archiv für Buchgewerbe, Mai.)

— Die Nibelunge von Josef Sattler. (Archiv für Buchgewerbe, Juni.)

MARILLIER, H. C. Englische Bücher des Jahres 1903. (Archiv für Buchgewerbe, Mai.)

SCHNEIDER, L. Denkwürdige Gebetbücher. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juli.)

SCHREIBER, W. L. Ein gefälschtes Holzschnittwerk. (Zentralblatt für Bibliothekswesen, Juli.)

SPIELMANN, M. H. Modern Etchers. Hermann Struck. (The Magazine of Art, Juli.)

STRANGE, E. The Colour Prints of Japan. An Appreciation and History. Large paper eat. 4°, p. 98. London, A. Siegle. 10 s. 6 dt.

UZANNE, O. Die französischen Exlibris von heute. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 5.)

VI. GLAS. KERAMIK

An Old English Potter: William Adams. (The Cabinet Maker, Aug.)

BOHN, O. Fabrikantennamen auf römischen Gläsern rheinischer Museen. (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst XXIII, 1.)

BURTON, W. A History and Description of English Earthenware and Stoneware. 7 Illustr. 8°. p. 208. London, Cassel. 30 s.

DAY, L. F. New Lancastrian Pottery. (The Art Journal, Juni.)

FRANTZ, H. Old Monstiers Ware. (The Burlington Magazine, Aug.)

HAYDEN, A. Some Sunderland Mugs. (The Connoisseur, Juni.)

HODGSON, W. Billingsley and Pardoe at Nantgarw. (The Connoisseur, Aug.)

Das Künstlerpaar Walter und Anna Magnussen. (Mitteil. des Gewerbemuseums zu Bremen, 3.)

K. Abfälle in Glashütten, deren Verwendung und Verhüttung. (Zentralblatt für Glasindustrie und Keramik, 624.)

MELANI, A. Della Robbia's Frames and Armorials. (The Journ. of Decorative Art, Juli.)

MOBBS, R. Mr. Clement Heaton and his Work. (The Studio, Aug.)

PARSONS, Cl. The Missing Plates. (The Magazine of Art, Juli.)

PAZAUREK, G. E. Gallé und seine Schule. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—04, 2/3.)

POTTIER, E. Le Canon de proportions dans la peinture de vases attiques. In-8, 8 p. Paris, Leroux. 1904. (Extr. de la Revue archéol.)

— — Le Commerce des vases peints attiques au VIme siècle. In-8, 7 p. Paris, Leroux 1904. (Extr. de la Revue archéol.)

POWELL, H. J. A National Craft-Glass-blowing in Bohemia. (The Magazine of Art, Juli.)

REMA, E. Bunzlauer Kunsttöpfereien. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

SCHAEFER, K. Eine niederhessische Töpferei aus der Zeit der Renaissance. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 1.)

B. J. Schneckendorf-Gläser. (Kunst und Handwerk, 1904, 10.)

S. L. Über die Verwendung feinkeramischer Erzeugnisse in der Baukunst. (Sprechsaal, 22.)

TURNER, W. Eighteenth Century Adams ware. (The Connoisseur, Juni.)

— Welsh Porcelains Genuine and Spurious. (The Burlington Magazine, Juli.)

YATES, L. An Artist Potter. Mr. Conrad Dressler and his Work. (The House, Juni.)

ZIMMERMANN, E. Steinzeugkrüge von Richard Riemerschmid. (Kunst und Handwerk, 1904, 10.)

— Die Inkunabeln des Meissener Porzellans. (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XXV, 3.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BACH, M. Ulmer Möbel. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903 bis 1904, 1.)

BRAUNER, H. Die Entstehung eines Stuhles. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—04, 1.)

BRÜNING. A., s. Gr. I.

A Chat on Chairs. (The House Beautiful, Aug.)

CLOUSTON, R. S. A Yorkshire Collection of English Furniture. (The Burlington Magazine, Juli.)

— Eighteenth-Century Forniture at Bradford. (The Burlington Magazine, Aug.)

Emile Gallés New Art Furniture. (The Cabinet Maker, Juli.)

FUCHS, G. „Entwürfe Verwandlungsmöbel". (Innendekoration, Aug.)

GRAUL, R. Der Kampf um die Kunst im Mobiliar. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—04, 1.)

HAAS. L. Über Holzdecken im bürgerlichen Wohnhaus. (Badische Gewerbezeitung, 32.)

MELANI, A. Eugenio Quarti ebanista. (Arte ital. dec. e ind., XIII, 2.)

More Old Chairs. (The Cabinet Maker, Juli.)

Neue Münchener Interieurs. (Dekorative Kunst, Aug.)

RIOTOR, L. Un Interieur moderne. (L' Art decoratif, Mai.)

SCHWARZ, C. Das Anschlagen der Türen im Möbelbau. (Badische Gewerbezeitung, 20.)

THURSTON, E. Wood-carving in Southern India. (The Jour. of Indian Art, April.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

GROSSE-DUPERON, A. Le Château d' Aron et ses grosses forges. Petit in-8. 86 p. et grav. Mayenne, impr. Poirier frères.

Bent Iron Work. (The House, Juni.)

MASSÉ, H. L. J. Notes of the recent Pewter Exhibition in Cliffords Inn Hall. (The Connoisseur, Juni.)

— Some Notes on the „forms" of Pewter Ware. (The Connoisseur, Juli.)

Morel-Ladenil, L' Oeuvre de. 1820—1888. 4°, p. 47. Paris, Lahure.

MURPHY, B. S. English and Scottish Wrought Iron work. Illustr. fol. London. Batsford. 63 s.

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BACH, M. Der angebliche Irene-Ring im Kloster Lorch. (Mitteilungen des Württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—04, 4.)

BAUER, H. Gmünder Schmuck- und Metallindustrie. (Mitteil. des Württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart 1903—04, 4.)

BESNER, C. F. Über Feinmetallindustrie als Kunstindustrie. (Mitteilungen des Württemberg. Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—04, 4.)

HOLIDAY, H. About Enamels. (The House Beautiful, Juli.)

KESSLER, H., Graf. Van de Veldes Tafelsilber. (Kunst und Künstler. Aug.)

Old Silver Work. (The Connoisseur, Aug.)

PAHUD, F. Ostensoirs. (Fribourg artistique, 3.)

SCHNÜTGEN, A. Hochgotisches Reliquiengefäss des Domes zu Münster. (Zeitschrift für christliche Kunst, 5.)

— Italienische Mantelschliesse mit Emailbild. (Zeitschrift für christliche Kunst, 4.)

— Spätgotische Reliquienkapsel mit Perlmuttermedaillon. (Zeitschrift für chritliche Kunst, 5.)

— Silbervergoldete Reliquienkapsel im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Zeitschrift für christliche Kunst, 4.)

SCHWEDELER-MEYER, E. Zur Entwicklung der modernen Goldschmiedekunst. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1903—04, 4.)

WAGNER, E. Ein fränkischer Goldschmuck. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Gesch. und Kunst, 4.)

WOOD, E. Some Metal-work by Omar Ramsden and A. C. E. Carr. (The Studio, Juni.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BECKER, M. L. Medaillen und Plaketten. (Westermanns Monatshefte, Juni.)

ELZE, Th. Die Münzen und Medaillen des Hauses Anhalt der neueren Zeit. [1487—1870.] (Numismatische Zeitschrift, XXXV, S. 227—313.)

G. John Voyez as Craftsman. (The Connoisseur, Juni.)

HEILMEYER, A. Hans Sandreuter. (Die Kunst-Halle, IX, 17.)

LUSCHIN VON EBENGREUTH, A. Denkmünzen Kaiser Maximilians I. auf die Annahme des Kaisertitels. (Numismatische Zeitschrift XXXV, S. 221—227.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

Bericht über die Reichenberger Konferenz des Verbandes Österreichischer Kunstgewerbemuseen. (Mitteilungen des Mähr. Gewerbemuseums, Juni.)

LANGE. Über die Wandfarbe in Bildergalerien. (Die Kunst für Alle, Aug.)

SCHUR, E. Die dekorative Ausgestaltung unserer Museen. (Kunst und Handwerk, 1904, 10.)

BERLIN

Grosse Berliner Kunstausstellung 1904. (Die Kunst für Alle, XIX, 19.)

— HOOD, Fred., Die grosse Epoche der Porzellan-Manufaktur. (Zentralblatt für Glasindustrie und Keramik, 622.)

— RAPSILBER, M., 9. Ausstellung der Berliner Sezession. (Die Kunsthalle, IX, 17.)

— ROSENHAGEN, H. 9. Ausstellung der Berliner Sezession. (Die Kunst für Alle, XIX, 19.)

— SWARZENSKI, G. Die grosse Berliner Kunstausstellung 1904. (Berliner Architekturwelt, VII, 4.)

BREMEN

HOFMANN, A. Bremische Stadt- und Denkmalsfragen. (Deutsche Bauzeitung, 59 ff.)

— SCHAEFER. Die keramische Ausstellung des Museums. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 4.)

BRÜNN

LEISCHING, Jul. Der gedeckte Tisch. (Mitteil. des Mähr. Gewerbemuseums, Mai.)

BRÜSSEL

WHITBY, J. E. Brussels Exhibition of French Art of the 13th Century. (The Connoisseur, Juni.)

BUDAPEST

R. J. Die Ausstellung von Stickereien und Webereien im Kunstgewerbemuseum. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Mai.)

BURY

SPARKE, A. The Bury Art Gallery and the Wrigley Collection. (The Magazine of Art, Juni.)

DARMSTADT

ZOBEL, V. Die Eröffnungsfeier der zweiten Ausstellung der Darmstädter Künsterkolonie am 16. Juli 1904. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

DRESDEN

Dekoratives auf der Dresdener Kunstausstellung. (Dekorative Kunst, Juli.)

DRESDEN

GÜNTHER, J. Kunstausstellung in Dresden 1904. (Die Kunsthalle, IX, 17.)

— SCHUMANN, P. Die Elbier auf der Grossen Kunstausstellung in Dresden. (Die Kunst für Alle, XIX, 22.)

— ZIMMERMANN, E. Dresdener Kunstausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

DÜSSELDORF

BEISSEL, H. Ideales Streben auf der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Stimmen aus Maria-Larch, 6.)

— ESCHERICH, M. Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 7—8.)

— GOECKE, Th. Von der Gartenbau-Ausstellung in Düsseldorf. (Der Städtebau, Aug.)

— KLEIN, R. Die Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

— REICHL, R. Die internationale grosse Gartenbauausstellung in Düsseldorf, 1904. (Wiener illustr. Gartenzeitung, 7.)

— SCHUBRING, P. Die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Kunstchron., 30.)

— SINGER, H. W. Düsseldorf Exhibition. (The Studio, Aug.)

HAARLEM

Musée Teyler à Haarlem. Catalogue raisonné des dessins des écoles française et hollandaise par H. J. Scholten. Haarlem, Les Héritiers Lcosjes. 8 en 658 blz. gr. 8°. f. 2.50.

HAMBURG

JACOBY, G. Ausstellung ostasiatischer Kunst. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

LONDON

LUSK, L. The Royal Academy Exhibition. (The Art Journ., Juni.)

— Sculpture at the Royal Academy. (The Magazine of Art, Juli.)

— SMITH, A. H. Cataloque of Greek Sculpture in the British Museum. Vol. 3. With 29. Pl. p. 81. 8° London, British Museum.

— WEST, W. K. The Exhibition of the Royal Academy, 1904. (The Studio, Juni.)

MOSKAU.

W. Das Museum Alexanders III. in Moskau. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 176.)

MÜLHAUSEN.

Die Sammlung Daniel Dollfus in Mülhausen. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Juni.)

PARIS.

FELICE, R. de. L'Ameublement au Salon. (L'Art décoratif, Juni—Juli.)

— LEROI, P. La Quatorzième Exposition de la Société nationale des Beaux Arts. (L'Art, 775.)

— — Salon de 1904. La Peinture. (L'Art Nr. 777 ff.)

— Les Salons de 1904. (Art et Décoration, Juli.)

PARIS

RAMBOSSON, Ivanhoé. La Sculpture au Salon. (L'Art décoratif, Juli.)

— RIOTOR, L. Les Objets d'Art au Salon. (L'Art décoratif, Juli.)

— SCHMIDT, K. E. Die Pariser Salons. (Kunst-Chron., 26.)

— SEDEYN, E. Les Objets d'Art au Salon. (L'Art décoratif, Juni.)

— SOULIER, G. La Peinture aux Salons. (L'Art décoratif, Mai, Juni.)

— THOMAS, A. La Sculpture au Salon. (L'Art décoratif, Juni.)

— VERNEUIL, M. P. Les Arts appliqués aux Salons. (Art et Décoration, Juni.)

ST. LOUIS, Weltausstellung

BRÜNING, A. Curt Stövings Halle für die Weltaustellung in St. Louis. (Berliner Architekturwelt, VII, 2.)

— Deutsche Keramik auf der Weltausstellung in St. Louis. (Dekorative Kunst, Mai.)

— Die Künstlergruppe Magdeburg auf der Weltausstellung in St. Louis. (Dekorative Kunst, Mai.)

— LOUBIER, J., s. Gr. V.

MADL, K. B. Die Ausstellung der Prager Kunstgewerbeschule in St. Louis. (Dekorative Kunst, Juli.)

— MAREZ, H. de. Brugge te St. Louis. (Onze Kunst, III, 4.)

— NACHT, L. Berlin auf der Weltausstellung in St. Louis 1904. (Berliner Architekturwelt, VII. 1.)

— Pforzheimer Feinmetallarbeiten auf der Weltausstellung in St. Louis. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

— PROBST, E. Die Weltausstellung in St. Louis. (Wiener Bau-Industriezeitung, 32. ff.)

— RIOTOR, L. Les Salles françaises des Beaux-Arts à l'Exposition de St.-Louis. (L'Art décoratif, April.)

— SCHMIDT, K. E. Die St. Louiser Weltausstellung. (Kunst-Chron., 29.)

— — St. Louiser Ausstellungsbrief. (Kunst-Chron. 30.)

— SCHREIBER, Th. Das Leipziger Musikzimmer für St. Louis. (Zeitschrift für bild. Kunst, März.)

— SCHWARZ, Adolf. Die böhmische Porzellanindustrie auf der Weltausstellung in St. Louis. (Zentralblatt für Glasindustrie und Keramik, 624.)

ST. LOUIS, Weltausstellung

SZÉCSIN, Fr. Die Ausstellung in St. Louis. (In magyarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, März.)

— The Collection of Lace, Embroidery and Decorative Woven Fabrics in the British Section at the St. Louis Exhibition. (The Art Workers' Quarterly, April.)

— TOENNIES, E. Die Reichsdruckerei auf der Weltausstellung in St. Louis (1904. Archiv für Buchgewerbe, März.)

— VOLBEHR, Th. Die Magdeburger Gruppe in St. Louis. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

— VOLLMAR, H. Deutsche Frauenkunst in St. Louis. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juli.)

— Von der deutschen Sektion der Weltausstellung in St. Louis 1904. Das Bayerische Kunstgewerbe. (Dekorative Kunst, Mai.)

— Von elsässischem Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis. (Dekorative Kunst, Mai.)

SIENA

BÜRKEL, L. v. Die Mostra d'arte in Siena 1904. (Beilage zur allg. Zeitung, 131.)

— HELBIG, J. L'Exposition d'Art ancien à Sienne. (Revue de l'Art chrétien, 4.)

STUTTGART.

SCHRADIN. Die Textilienausstellung in der König Karl-Halle. (Mitteilungen des Württemberger Kunstgewerbevereins Stuttgart, 1903—1904, 2, 3.)

WIEN

Internationale Ausstellung für Spiritusverwertung und Gährungsgewerbe in Wien 1904. [Mit vielen Abbildungen.] (Wiener Bau-Industriezeitung, 42 ff.)

— GROSSSCHEDL. Eine Lehrmittelausstellung. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 5.)

— LANGL, J. Wiener Kunstausstellungen. (Die Wage, VII, 22—23.)

— Die Reliquienschatzkammer der Metropolitankirche zum heil. Stephan in Wien. (Wiener Dombauvereinsblatt, 15 ff.)

— ZIMMERMANN, E. Die Ausstellung von Altwiener Porzellanen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. (Sprechsaal, 24.)

— ZUCKERKANDL, B. Die 20. Ausstellung der Wiener Sezession. (Die Kunst für Alle, XIX, 18.)

EMPIREAUSSTELLUNG IN DRESDEN VON PAUL SCHUMANN

DER grossen Kunstausstellung zu Dresden ist in diesem Jahre als besondere Anziehung ausser einer retrospektiven Abteilung, die in 350 Bildern eine Übersicht über die Malerei des XIX. Jahrhunderts gibt, eine kleine Empireausstellung beigesellt, die in drei Räumen eine stattliche Anzahl Gegenstände fürstlichen und bürgerlichen Hausrates und Schmuckes der Zeit von etwa 1780—1820 umfasst. Beigesteuert haben dazu die Mitglieder der wettinischen Fürstenfamilien in Sachsen und Thüringen, die Museen zu Dresden, Weimar, Gotha und Reichenberg i. B. und eine Anzahl Kunstfreunde in Sachsen, Berlin und Gotha.

Es ist eine eigene Aufgabe, über Empirekunst von Dresden aus gerade nach Wien zu berichten. Denn, wie jeder kunsthistorisch Geschulte weiss, verdanken wir unsere kunstgeschichtlichen Kenntnisse über die Empirezeit und -kunst — von den zeitgenössischen Memoirenwerken abgesehen — ausschliesslich den trefflichen Wiener Kunstgelehrten. An erster Stelle steht das kostbare, wissenschaftlich und künstlerisch so wertvolle Werk über den Wiener Kongress, das Eduard Leisching im Anschluss an die Wiener Kongressausstellung 1896 unter Mitwirkung der hervorragendsten Wiener Kunsthistoriker (im Verlag von Artaria) herausgegeben hat, und dazu ist in diesem Jahre das vorzügliche Tafelwerk Möbel der Empire- und Biedermeierzeit (Schrolls Verlag) von Josef Folnesics gekommen, das unsere Kenntnis der interessanten Zeit nicht minder stark erweitert hat.

Eine Empireausstellung ist zeitgemäss. Noch Gottfried Semper schrieb in seinem Werke über den Stil: „Dem Louis XVI.-Stil folgte fast ohne Übergang der abscheulichste aller Geschmäcker, der antike Formalismus der Kaiserzeit, über den nichts hinzugefügt zu werden braucht“. Wer wollte heute noch dieses schlechthin wegwerfende Urteil unterschreiben? Semper gehörte der Generation an, die unmittelbar der Empiregeneration folgte, und wir wissen jetzt zur Genüge, dass jeder neue Stil, der sich durchsetzt, ungerecht ist gegen den unmittelbar vorhergehenden. Wenigstens ein Menschenalter muss vergehen, bis diese Missachtung überwunden ist und einer sachlichen Würdigung Platz macht. Für den Empirestil ist diese Zeit da. Bücher, die sich mit Napoleon und seiner Zeit beschäftigen, sind im letzten Jahrzehnt zu Dutzenden erschienen. Schauspiel und Operette zeigen, dass das Napoleonische Zeitalter auch bühnenfähig geworden ist und die Zuschauer recht wohl zu fesseln vermag. Schaut man in die Läden der Antiquare, so sieht man, dass hier auch Kunst- und Kunstgewerbe der Empirezeit sich der Gunst der Zeit zu erfreuen haben. Für gute Stücke werden

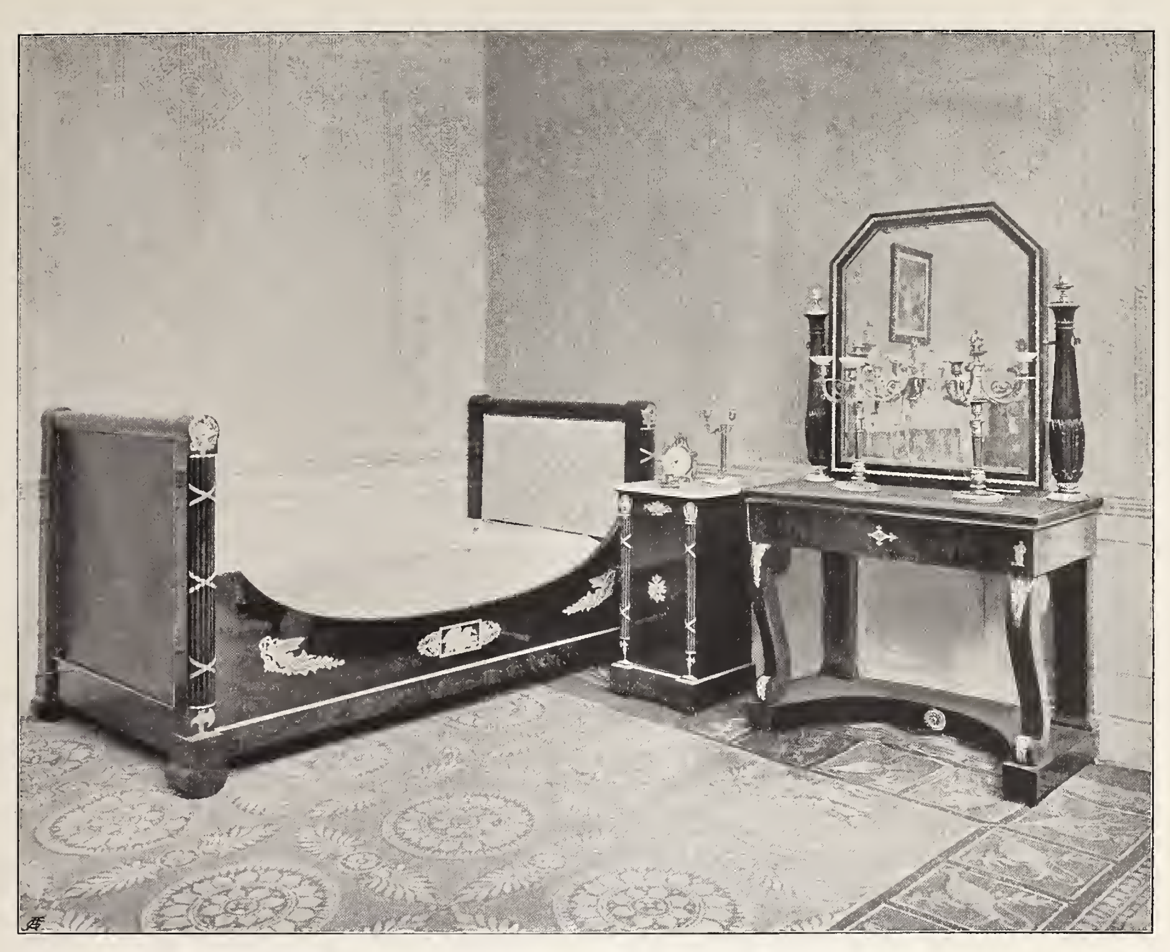


Empireausstellung in Dresden, Ansicht des Hauptsaales

enorm hohe Preise gezahlt. Anfang der Achtzigerjahre zeigte man in Paris in zwei grossen Ausstellungen die Kunst aus dem Anfange des XIX. Jahrhunderts, in der einen die Bildnisse, in der andern das Kunstgewerbe. Man staunte über das, was man bis dahin, ohne es genau zu kennen, missachtet hatte. Die grossartige Wiener Kongressausstellung 1896 ist noch jedermann in lebendiger Erinnerung.

Mit der Fülle herrlichster gediegenster Kunstwerke, die damals in Wien zusammengebracht waren, kann sich die weit bescheidenere Dresdener Ausstellung nicht messen. Dass sie aber Beifall findet, das kann man Tag für Tag an den freudigen Mienen der Beschauer ersehen, die diese Ausstellung besuchen. Zum Teil mag die freudige Teilnahme in dem mehr bürgerlichen Gepräge der Ausstellung ihren Grund haben. Die sächsischen Lande litten zur Empirezeit noch zu sehr unter den Nachwehen des siebenjährigen Krieges, als dass hier sich schon wieder Pracht und Luxus hätten entfalten können.

Der Empirestil hat bekanntlich seinen Namen nach dem französischen Kaisertum Napoleons I.; aber ins Leben gerufen hat es diesen Stil keineswegs. Schon unter Ludwig XVI. erweckten Winckelmann, Graf Caylus, Laugier u. s. w. die neue Begeisterung für die Antike. In den 1780er-Jahren



Empireausstellung in Dresden, Möbel aus dem Schlosse zu Koburg

verwendete man daher antike Bauglieder, Vasenformen und Ornamente für Möbel und Tafelgeräte und diese Strömung wurde während der grossen Revolution zur herrschenden. Nur das rasche Durchdringen des Empirestils ist wesentlich Napoleons Werk. Bei ihm bildete die ausgesuchte künstlerische Kultur ein Stück der Politik. Er begünstigte das Kunsthandwerk ganz planmässig mit vollem Bewusstsein, und nicht einmal der Krieg brachte dabei die mindeste Unterbrechung. Er brachte es fertig, zwischen zwei Hauptschlachten Bestellungen auf Porzellan und seidene Stoffe heimzusenden. Er beschäftigte fortwährend die ersten Architekten, Ebenisten, Bronzeziseleure und Seidenfabrikanten. Er entfaltete in seinen Palästen die ausgesuchteste Pracht im Sinne des Empirestils, er verlangte auch von seinen Marschällen, dass sie „grossartig, nicht kleinlich“ aufträten.

Die Architekten Percier und Fontaine sowohl wie der Kunsttischler Georges Jacob (auch Jakob Desmalter genannt), der Hofjuwelier Biennais und andere arbeiteten fortgesetzt für Napoleon. Jacob möblierte für den Kaiser eine ganze Reihe von Palästen und Schlössern und zwar nicht bloss in Frankreich, sondern auch in Mainz, Antwerpen, Rom, Florenz, Venedig. So wurde der Empirestil in wenigen Jahren überall bekannt, noch dazu durch



Empireausstellung in Dresden, Kommode von David Röntgen

ganz ausgezeichnete Stücke — Möbel sowohl wie besonders Bronzen —, die Napoleon mit Vorliebe zu Geschenken benützte. Schenkte er doch dem Grafen Klemens Metternich jenen prachtvollen Tafelaufsatz, der nicht weniger als 75 Gegenstände umfasst. Überall, wo man darauf hielt, künstlerisch auf der Höhe der Zeit zu stehen, wurden in der Folge Möbel bei Jacob und seinen Nebenbuhlern in Paris bestellt oder man liess nach den Pariser Vorbildern und Vorbilderwerken arbeiten oder kopierte einfach, so gut man es fertig brachte, die Pariser Möbel. Bronzen wurden fast ausschliesslich aus Paris bezogen.

Länger als 25 Jahre hat der Empirestil nicht geherrscht — etwa von 1790—1815. Die Restauration fuhr mit der Wut der Bilderstürmer über das künstlerische Erbe, das Empire, daher. Namentlich Porzellan mit dem Abzeichen des Kaisertums wurde in Massen zerschlagen. Madame de Genlis schrieb 1818: „Alles, was in den letzten zwanzig Jahren an Tapisserien und Möbeln geschaffen worden ist, ist Schund". Ein höchst ungerechtes Urteil. Im Gegenteil: die Möbel und die Bronzen des Empire sind Vorbilder gediegenster Arbeit, vorzüglichster Technik in denkbarster Vollkommenheit, und zu der luxuriösen Pracht, die das Napoleonische Jahrzehnt kennzeichnet, gesellte sich eine technische Virtuosität auf kunstgewerblichem Gebiet, die allezeit vorbildlich bleiben wird.

Die Dresdener Empireausstellung umfasst einen grösseren dreiteiligen und fünf kleinere Räume. Zu bedauern ist, dass nicht wenigstens ein Raum einheitlich als bewohnter Raum hergerichtet worden ist; die Ausstellung würde dann noch lehrreicher geworden sein. Die Veranstalter — Geh. Hofrat Graff, Prof. Dr. Berling, Oberregierungsrat Dr. Demiani und Oberstleutnant von

Haugk — haben sich dafür bemüht, aus den zur Verfügung stehenden Quellen recht zahlreiche Einzelproben vorzuführen. Im Hauptsaal, von dem wir eine Abbildung geben, ist versucht, das Hauptgesetz der Empire-Innendekoration zu veranschaulichen. Das Ideal war die vollständige Symmetrie. Während die Wohnräume der vorhergehenden Perioden wesentlich nach malerischen Grundsätzen eingerichtet worden waren, machte der Empirestil das architektonische Gesetz der Gegengleichheit zum bestimmenden Grundsatz der Inneneinrichtung. Ein Bett oder ein Kamin bildet den Mittelpunkt, die beiden Seiten wurden einander entsprechend ganz gleichartig gestaltet. Das häusliche Behagen hatte sich dem festen ästhetischen Gesetz unterzuordnen. Auch die Wand- und Deckendekoration wurde unter dieses Gesetz gestellt. In regelmässigen Abständen wurden Pilaster gestellt oder gemalt, darüber das Gebälk gelagert, auf ihm ruht die Decke. Die Zwischenräume der Wandfläche und die Decke werden genau symmetrisch behandelt, jedes Feld mit ausgesprochenem Mittelpunkt. Die Einheitlichkeit der Dekoration wurde gegebenenfalls individualisiert, indem man die Schmuckmotive dem Stande des Besitzers entsprechend wählte. Wem diese architektonische Durchbildung der Wände zu teuer war, verkleidete die Wände mit gefalteten Draperien, die in noch einfacheren Verhältnissen einfach auf die Wände gemalt wurden. In dieser Weise ist der Hauptsaal der Dresdener Ausstellung ausgestattet. In den kleineren hat man Tapetenmuster aufgemalt — allerdings mit Louis XVI.-Mustern. Das orientalische Dekorationsprinzip des sich ewig wiederholenden Musters war dem strengen Empire gänzlich fremd und zuwider. Richtig ist, dass man für die Tapeten zarte duftige Farben gewählt hat, denn das Empire hatte keine Farbenfreude,



Empireausstellung in Dresden, Schreibkasten aus dem Besitze des Prinzen Johann Georg



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette" der Stephanie Beauharnais

ein helles verschwimmendes Grau war der Grundton der gesamten Farbenwirkung.

Von den Möbeln der Ausstellung sehen unsere Leser bezeichnende Stücke sowohl in dem Gesamtbild wie in zwei Einzelbildern. Von ganz besonderem Werte sind zwei Kommoden von David Röntgen, dem auf andern Gebiete berühmten Ahnen des Entdeckers der Röntgenstrahlen. Schon unter Ludwig XVI. und durch dessen Aufträge erlangte der Kunsttischler David Röntgen einen Weltruf. Er war 1745 zu Herrnhut geboren, von Paris aus erregten seine Möbel in eingelegter Arbeit hohe Bewunderung; während der Revolution verliess er Paris, und er starb schliesslich in

Neuwied, wo er einen neuen Betrieb ins Leben gerufen hatte. Die in Dresden ausgestellten Kommoden sind Meisterwerke: mit den leicht farbigen Hölzern sind in die Füllungen Zimmerbilder eingelegt, deren perspektivische Wirkung nichts zu wünschen übrig lässt. Beide Kommoden zeigen uns aber noch eine andere Eigenschaft der Möbel, die zu jener Zeit beliebt war. Abgesehen von den beiden Griffen am Tischkasten entdeckt man an dem ganzen Möbel nirgends ein Schlüsselloch, einen Griff oder sonst eine Möglichkeit, das Möbel zu öffnen. Durch den Druck auf einen winzigen Knopf öffnet sich das Schlüsselloch; führt man nun den Schlüssel ein und drückt man nun daran, so springen die Türen wie durch Zaubermacht von selbst auf; ja noch mehr, die Schubkasten schieben sich von selbst heraus, teilen sich und klappen auf. Diese Mode des Geheimnisvollen stammt aus der Werther-Zeit — Louis XVI. Die Fülle von Schubladen, Lädchen und Geheimfächern ist bezeichnend für die Zeit, als man so hohes Gefallen am Briefschreiben fand und namentlich die Damen einen grossen Teil ihrer Zeit am Schreibtisch verbrachten.



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

Auch an den andern Möbeln der Ausstellung findet man, dass die Empirezeit Schloss und Schlüssel zu den unbequemen Notwendigkeiten rechnete: Die Schubläden an einigen ovalen Tischchen sind nur durch Drücken an einem verborgenen Knopfe zu öffnen, der eine Stahlfeder auslöst. An andern Möbeln sind die Schlüssellöcher durch bronzene Klappen oder Rosetten verdeckt, oder sie sind wenigstens ganz unauffällig angebracht, dass man sie nur bei scharfem Hinschauen sieht. Als unästhetisch empfand der Empirestil die mächtigen Kleiderschränke, grosse Speise- und Geschirrschränke. Statt der Kleiderschränke benützte man ausgesparte



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

Wandhöhlungen mit Vorhängen. Das Hauptmöbel ist der Schreibtisch oder Schreibsekretär, von dem mehrere treffliche Exemplare vorhanden sind, darunter der in Abbildung gegebene Sekretär aus dem Besitz Sr. königl. Hoheit des Prinzen Johann Georg von Sachsen — aussen in dunkelrotem Mahagoni, innen in hellem Holz mit Alabastersäulchen und Spiegeln: ein Möbel von köstlicher Wirkung und gediegenster Arbeit. Eine zweite Abbildung zeigt drei Möbelstücke aus dem Schlosse zu Koburg. Die ganze Möbelgarnitur trägt als Ornament die altrömischen Fasces (Rutenbündel mit Beil), die Abzeichen der Amtsgewalt über Leben und Tod. Sie sind bezeichnend für die Bevorzugung der antiken Ornamente als da sind: Mäander, Palmetten, Eierstäbe, Akanthusranken, Kränze, Lyra, Schwan, Schwerter, Speere, Schilde, Helme u. s. w., die man an sonstigen Möbeln, an Uhren und Bronzen regelmässig findet. Nicht so streng und einheitlich durchgeführt ist dagegen die Geradlinigkeit der Formen, die man vielleicht erwartet. Geschwungene Beine an Stühlen und Tischen sind keine Seltenheit; ausgeschlossen sind nur die Rokokoschwünge, bevorzugt sind aber stets langgezogene Formen. Mehrfach finden sich viereckige geradlinige Stützen in Form von Hermen oben mit Köpfen, unten mit Füssen. Auch Löwentatzen und Vogelkrallen sind mit Vorliebe verwendet.



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

Von bezeichnenden Möbelformen des Empirestils bietet die Ausstellung ferner Konsoltische — meist unten offen und im Hintergrund mit Spiegel versehen — offene Pfeilerschränke und Dreifüsse von grosser Zierlichkeit, nicht minder zierliche Büfette, worin man Zierstücke aus Porzellan oder Glas und sonstige Gegenstände von Erinnerungswert zur Schau zu stellen pflegte.

Ihre eigenartige farbige Wirkung erhalten die Möbel des Empirestils und der anschliessenden Biedermeierzeit bekanntlich durch die gleichzeitige Verwendung von Mahagoni und Goldbronze und damit als etwas ganz Neues in der Geschichte der Möbel die Unterscheidung zwischen Grundstoff und Zierat. Auch das XVII. und XVIII. Jahrhundert hatten schon Goldbronze



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

verwendet: in der Empirezeit aber gab man ihr durch den Untergrund sozusagen die Aufgabe, auch farbig zu wirken. Vielleicht mutet uns gerade dies an der Ausstellung so traulich an, denn Mahagoni mit Goldbronze war ja die Losung, als der Grossvater die Grossmutter nahm. In der prunkvoll traulichen Umgebung solcher Möbel sind wir noch aufgewachsen oder wir sahen wenigstens mit Neugier und Ehrfurcht zu, wenn bei den Grosseltern der erblindete Glanz des wertvollen Holzes wieder frisch aufpoliert und allwöchentlich der Glanz der Messingschildchen mit dem unentbehrlichen Putzpulver erneuert wurde.



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

Ganz Hervorragendes hat der Empirestil auf dem Gebiete der Bronze geleistet. Die ganze Kunstfertigkeit, welche eine zweihundertjährige, durch die Stilwandlungen niemals unterbrochene technische Überlieferung mit sich brachte, kam auch dem Empirestil zugute. Je einfacher aber die Holzmöbel in ihren Formen wurden, umsomehr warf sich das Prachtbedürfnis auf die Bronzen, mit denen ein gewaltiger Luxus getrieben wurde. Die Dresdener Ausstellung bietet ja nichts so Hervorragendes wie den Metternichschen oder den Mailändischen Aufsatz, die man bei der Wiener Kongressausstellung sah, aber immerhin geben die ausgestellten Leuchter, Uhren u. s. w. einen hohen Begriff von der grossen Virtuosität der damaligen Bronzekünstler im Giessen, Ziselieren und im Vergolden. Ob irgend eines dieser Stücke von dem berühmten Pierre Philippe Thomire (1751—1843), dem führenden Pariser Bronzisten des Kaisertums, herrührt, lässt sich nicht sagen. Neben den Standleuchtern, die wie in den vorangehenden Stilperioden die antike Kandelaberform zeigen, finden wir auch solche mit figürlichen Trägern in Bronze. Ganz hervorragende Arbeiten dieser Art sind die beiden auf Halbkugeln stehenden weiblichen Figuren aus Schloss Koburg, die in den erhobenen Händen einen Kranz mit Lichtarmen tragen.

Andere weibliche Figuren in Bronze weisen ägyptisierende Formen auf, eine Huldigung für Napoleon, dessen kühner Zug nach Ägypten einen gewaltigen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht hatte. Der gelehrte Archäologe Denon, der den Zug in Napoleons Begleitung mitgemacht und zahlreiche Kunstwerke sowie Zeichnungen mitgebracht hatte, war der Vermittler dieser ägyptisierenden



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette“ der Stephanie Beauharnais

Motive, wie er ja überhaupt als Direktor der kaiserlichen Museen den lehrhaft antikisierenden Zug im Kunstgewerbe in jeder Weise förderte.



Empireausstellung in Dresden, Aus der „goldenen Toilette" der Stephanie Beauharnais

Nächst den Leuchtern kommen vor allem die Standuhren in Betracht, von denen eine ganze Anzahl vorhanden sind. Von den bekannten Pariser Uhrmachern der Empirezeit sind Junot père, Jacob Bréant und Bailly vertreten. Bei andern Namen ist es zweifelhaft, ob sie den Uhrmacher, den Bronzisten oder Händler bezeichnen, zum Beispiel: Dénière, fabriquant de bronzes, Courvoisier et Bouriet. Auch ein Berliner Uhrmacher ist vertreten: Louis George à Berlin; indess seine Bronze steht tief unter der Pariser. Eines der hervorragendsten Stücke dürfte die als antiker Rennwagen (Biga) geformte Uhr sein, bei der das Zifferblatt sonderbarerweise in dem offenen Rade angebracht ist. Als Rosslenker steht hier Amor im Korbe. Nach einem ganz ähnlichen Stück (abgebildet im Kongresswerk) zu schliessen, könnte es von J. Lefèvre herrühren. Eine zweite Uhr von Bailly zeigt als Schmuckmotiv die Verherrlichung des Sommers im Relief, im Mittelfeld eine freigearbeitete goldene Garbe.

An mehreren dieser Uhren sind in wirksamer Weise die bronzierten Zierate in Gegensatz gestellt zu den dunkelbraun bis schwarz gehaltenen glatten Bronzeflächen. Auch blaues Email ist mehrfach verwendet und endlich auch hie und da der weisse Alabaster, dessen Verwendung eine besondere Eigentümlichkeit des Empirestils ist.

Gleich der Bronzetechnik hat auch die Goldschmiedearbeit während der Empirezeit eine hohe Blüte erlebt. Auf diesem Gebiete hat die Dresdener Ausstellung ein Werk ersten Ranges aufzuweisen, nämlich das Toilettegerät, das Napoleon I. seiner Stieftochter Stephanie Beauharnais bei ihrer Vermählung schenkte.

Stephanie Louise Adrienne Napoleone war am 28. August 1789 als älteste Tochter des Grafen Claude Beauharnais geboren. Napoleon, der bekanntlich in erster Ehe mit Josefine Beauharnais, der Nichte Claudes vermählt war, adoptierte Stephanie und erhob sie zur Prinzessin von Frankreich. Am 6. April 1806 vermählte sie sich mit dem Kurprinzen Karl Ludwig Friedrich von Baden, der 1811 den badischen Thron bestieg. Durch Erbschaft gelangte das einstige Geschenk Napoleons in den Besitz Ihrer Majestät der Königin Karola, Tochter des Prinzen Gustav von Wasa und der Prinzessin Louise von Baden und Enkelin Stephaniens von Baden. Stephanie starb am 29. Jänner 1860 in Nizza.

Das kostbare Toilettegerät besteht aus ungefähr 40 Stück, dem grossen Spiegel, 5 Leuchtern, Waschbecken und Krug, Seifenschale, 8 Dosen, 6 Krystallflaschen, Tischglocke, Handspiegel, Bürsten, Schere u. s. w. Auf fast allen Stücken sieht man den kaiserlichen Adler, das badische Wappen und die verschlungenen Buchstaben S und N — Stephanie Napoleone — mit der Krone. Der Spiegel wird von Amor und Psyche gehalten und ist mit kleinen Reliefs der drei Grazien u. s. w. geschmückt. An den grossen Leuchtern sind Apoll, Athene und Poseidon zu sehen; am Waschbecken eine antike Toiletteszene, an der Seifenschale Pfauen, Schmetterlinge und das Paris-Urteil, an dem kleinen Kästchen eine antike Wochenstube. Das reizvolle Kästchen sowie die Nagelbürste sind ausser mit feiner Ziselierung noch mit dem blauen Piqué-Email verziert (so benannte Hans Macht in Wien die besondere Art von Email, welche der Empirekunst eigentümlich ist). Der Schöpfer dieses kostbaren Toilettegeräts hat seinen Namen an zwei Stellen angebracht: Biennais orfêvre de L. L. Maj. Imp. et R. à Paris.



Taschenuhr aus der Empireausstellung in Dresden

Weiter sind von kostbaren Geräten zu nennen: eine goldene Suppenterrine vom Sachsen-Weimarischen Hofe und der silberne und vergoldete grosse Doppelpokal der Dresdener Bogenschützengesellschaft. Das prachtvolle Stück, das im besten klassizistischen Stil gehalten ist, stammt aus dem Jahre 1793 und ist ein Geschenk von Maria Christina Erzherzogin von Österreich, der Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen. Die Bekrönung dieses urnenförmigen Pokals bilden eine Doppelmedaille mit den Bildnissen des Prinzen und der Prinzessin, die von zwei Putten mit Armbrüsten gehalten wird.

Weiter finden wir in Silber eine Fülle von Tafelaufsätzen in Dreifussform, mehrere Leuchter, Essig- und Ölständer, Pfeffer- und Salznäpfchen, Schalen, ein Schreibzeug, auch einen grossen sperrarmigen Tafelaufsatz mit einer grossen und acht kleinen Fruchtschalen. Man kann bei vielen dieser Gegenstände beobachten, dass der Empirestil nicht imstande gewesen ist, neue Lösungen zu finden, weil die Antike diese Gegenstände eben nicht kannte und brauchte. Die Empirekünstler mussten notgedrungen auf die vorhandenen Formen der früheren Stile zurückgreifen und

sich damit begnügen, durch kleine dekorative Zusätze den neuen Stil anzudeuten.

Ähnliches gilt auch von den Zinngeräten, die — namentlich aus der berühmten Sammlung des Herrn Dr. Demiani (Oberregierungsrat in Dresden) stammend — in reicher Fülle vorhanden sind: Kannen, Krüge, Bierseidel, Salzfässchen, Dosen u. s. w. Hervorzuheben ist namentlich eine prächtige viereckige Schatulle und sehr hübsch sind auch die durch die Farbenwirkung gehobenen Näpfchen mit Einsätzen in farbigem Glas. Man möchte fast sagen, dass manche von diesen zinnernen Geräten besser wirken, als die entsprechenden silbernen, wie man auch die Beobachtung macht, dass der vergoldeten Bronze an manchen Kandelabern eine prächtigere Metallwirkung verliehen ist, als dem goldenen Gerät.



Taschenuhren aus der Empireausstellung in Dresden

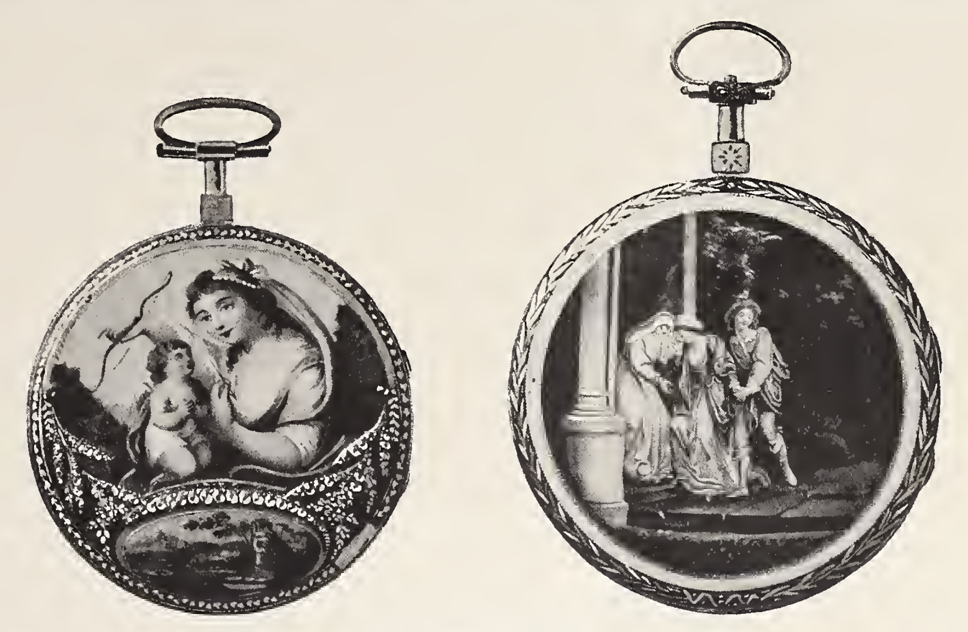
Schmucksachen in Gold und Silber bietet die Ausstellung so gut wie gar nicht. Die Zeiten waren wohl in Deutschland zu schwer, als dass man viel für Schmuck gehabt hätte. An die Zeit aber, da das „eiserne“ Kreuz gestiftet wurde, erinnert ein eigenartiger trefflicher Schmuck aus durchbrochenem Eisen aus dem Besitz Sr. Majestät des Königs Georg von Sachsen, bestehend aus Diadem, Broschen, Ohrgehängen, Halsband mit Kreuz und Armbändern (schon etwas gotisierend).

Daneben finden wir eine ganze Anzahl jener bekannten eisernen Ringe aus der Zeit der preussischen Erhebung mit der Inschrift: Gold gab ich für Eisen 1813.

Neben diesen eisernen Schmuckstücken, die mehr Erinnerungs-, als Kunstwert haben, liegt aber weiter eine auserlesene Sammlung kostbarer Taschenuhren aus dem Besitz Ihrer Majestät der Königin-Witwe Karola von Sachsen, sowie des Herrn Robert Pleissner. An ihnen erkennt man die ganze reiche Kunstfertigkeit, über welche das damalige Goldschmiedehandwerk gebot; durch Ziselieren, Guillochieren, durch Email, kleine Edelsteine, Perlen u. s. w. sind wahrhafte kleine Wunderwerke hergestellt, die eingehender Betrachtung würdig sind. Porzellan und Glas sind nur in geringem Masse vertreten: Erzeugnisse von Wedgwood, Meissen (Biskuit) und Sèvres (unter zwölf Tellern aus Sèvres mit Ansichten berühmter Gegenden und Architektur einer mit der ausgekratzten Unterschrift

„Le chateau du pr . .“, vermutlich zu ergänzen prince impériale — ausgekratzt zur Zeit der Restauration.

Hervorzuheben ist ein graviertes und geschliffenes Krystallglas aus dem



Taschenuhren aus der Empireausstellung in Dresden

Besitze des Nordböhmischen Gewerbemuseums zu Reichenberg. Es trägt die Inschrift Anna von Neukirchen, daneben eine figürliche Szene, ein Mann in römischer Rüstung huldigt einer Frau, Kinder bringen Blumenkränze herbei, darüber schweben Engel mit einem Schriftband: „Würde der Frauen“. Auf der Rückseite ist die erste Strophe des so betitelten Schillerschen Gedichtes eingraviert. Die Ausstellung wird ergänzt durch eine Anzahl von Miniaturen, Fächern, Silhouetten (aus dem Goethekreis in Weimar), Ausschneidebildern (Museum zu Weimar), Gemälden und Zeichnungen von Tischbein, Chodowiecki, Anton Graff, Daniel Caffé (aus Leipzig) und anderen.

Die Empireausstellung enthält manches Schöne. Ein volles Bild dessen, was der Empirestil geleistet hat, konnte freilich in Dresden nicht gegeben werden; man konnte nur einen kleinen Nachtrag zu den Pariser und Wiener Empireausstellungen geben. Nur in Paris, wo Napoleon auch der Kunst unumschränkt und mit unbeschränkten Mitteln gebot und in Wien, dem Geburtsort seiner Gemahlin Marie Louise, sowie dem Ort des berühmten, auch für die künstlerische Kultur so bedeutsamen Kongresses, hat sich der Empirestil voll entfaltet. Er kennzeichnet sich als halb männlich, halb weiblich: mit dem Louise-seize hat er den Zug feierlicher Würde gemeinsam, mit dem Rokoko die Abneigung gegen die Möbelkolosse der Renaissance.

Schöpferische Gedanken kann man dem Empire nicht zuerkennen, denn die Antike war sein A und sein O, und wo diese keine kopierbaren Vorbilder hinterliess, war man in Verlegenheit und musste man zu Kompromissen



Raum im Hofmobiliendepot zu Wien mit Möbeln aus der Biedermeierzeit

greifen. Das Empire hat denn auch in konstruktiver Hinsicht nicht das mindeste Neue gebracht, es gab nur dem Alten durch die geänderte Dekoration ein neues Gesicht und selbst hierbei ist noch die Einschränkung zu machen, dass nur das Rahmenwerk an der Neuheit teilnahm, während das Flachornament ganz vernachlässigt wurde. Trotz alledem war das Empire eine künstlerisch stark empfindende Zeit, die ersten Künstler der Zeit schufen in ihm.

Der persönliche Stempel, den Napoleon dem Empirestil aufgedrückt hat, macht es begreiflich, dass er mit dem Sturze des Kaisertums aufhörte und in Misskredit kam. Wenn wir ihn auch heute wieder hochanerkennen, ist doch schwerlich anzunehmen, dass der Empirestil wieder dauernd Mode werden könnte. Sind doch unsere Bedürfnisse weit mannigfaltiger als die der Napoleonischen Zeit, so dass die Antike uns noch weit mehr in Stich lassen würde, und dazu sind auch die Zeiten gänzlich vorüber, dass ein einziger mächtiger Wille einem Stil, noch dazu einem so einförmigen und wenig entwicklungsfähigen Stil der Nachahmung zur dauernden Herrschaft verhelfen könnte. Dazu haben unsere wirklichen Künstler schon allzutief die Süssigkeit des künstlerisch selbständigen Schaffens gekostet.

An die Stelle des Empirestils trat nach 1815 der von England aus beeinflusste Biedermeierstil, der schon zur Empirezeit sich nebenher entwickelt hatte. Mit dem Empirestil hat er den Zug zur Reinlichkeit, Staubfreiheit, gemeinsam; er ist der Stil der soliden Bürgerschaft ohne höhere Ideale, der Stil der braven deutschen Hausfrau im Gegensatz zum französischen Courtisanenstil, der hundert Jahre vorher herrschte. Leider verflachte dieser Stil zur gänzlichen Nüchternheit während der Kämpfe zwischen absoluter und konstitutioneller Regierungsform, als es der Kunst sowohl oben als unten an Förderung fehlte. Unsere Zeit ist ja nun nach langer Öde wieder am neuen Schaffen und Aufbauen. Echtheit und Gediegenheit, Stil nach Material und Technik, Klarheit und Gesundheit sind die Wurzeln, aus denen sich unser neues Kunstgewerbe entwickelt.

ZUR ENTWICKLUNG DES BIEDERMEIER-STILES VON AUGUST SCHESTAG

DURCH das Wohlwollen des hohen Obersthofmeisteramtes in der Lage, aus dem reichen Schatze der Möbel und Hausgeräte des Hofmobiliendepots besonders interessante Stücke veröffentlichen zu können, setzen wir die Publikation von Möbeln und Bronzen österreichischer Provenienz aus der Biedermeierzeit fort und verweisen auf den im Hefte VI des vorigen Jahrganges unserer Monatsschrift gemachten Versuch, die Entwicklung des Stiles dieser Zeit zu charakterisieren, vor allem aber nachzuweisen, dass der Biedermeierstil in Deutschland und Österreich unter dem ganz entscheidenden Einflusse der englischen Kunst des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts steht, wie wir das nicht nur aus den Kunstformen ersehen können, sondern wie es uns auch durch zahlreiche literarische Dokumente bewiesen wird. Wir haben an oben erwähnter Stelle uns mit den Formen der Möbel beschäftigt und ihre stilistische Provenienz nachzuweisen versucht und wollen jetzt nur noch aus der Literatur der letzten zwanzig Jahre des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland einige Beispiele anführen, aus denen wir ersehen können, dass man sich grösstenteils voll bewusst war, englischen Vorbildern zu folgen, ja, dass man direkt nach englischen Mustern verlangte.

Im „Journal des Luxus und der Moden“ finden wir im Jahre 1786 eine Besprechung eines Kaminarrangements, in der es zum Schlusse heisst: „Wir beschliessen unseren vulkanischen Apparat (Kaminofen, Holzmagazin, Feuerzange) mit einem schönen Ofen- oder Kaminschirme nach englischem Geschmacke, den verschiedene unserer Leser von uns gefordert haben. Die



Raum im Hofmobiliendepot zu Wien mit Möbeln aus der Biedermeierzeit

Erfindung dieses Schirmes ist von unserem geschickten Ebenisten Herrn Holtzhauer junior in Weimar", einem Tischler also, der absichtlich in englischer Art schafft, wie es das Publikum verlangt."

Im Jahre 1787 heisst es in derselben Zeitschrift bei einer Besprechung von englischen Gartensitzen, die abgebildet werden: „Die Engländer sind Meister in der Gartenkunst, sowie sie überhaupt die ersten waren, die die Gärtnerei unter die schönen Künste erhoben und wahre Poesie hinein brachten, wovon den Franzosen bei ihren ehemaligen Dessertanlagen nie etwas träumte." Die verschiedensten Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes in England werden in den Zeitschriften besprochen, wie wir aus einem in demselben Jahre erschienenen Artikel „Londoner Miscellaneen" ersehen können, in dem über neue Kunstmaschinen, den Luxus der Londoner Tavernen, neue elastische Beinkleider, das Ashton Severs Museum und die Londoner polygraphische Societät gesprochen wird, die divergierendsten Themen werden behandelt und den Deutschen die Engländer als Vorbilder vor Augen geführt, besonders als die Meister in praktischen Dingen. Darüber handelt auch ein Aufsatz mit dem Thema: Welches Land hat im Handel mehr Gewinn; das, welches vorzüglich schöne Modewaren, wie Frankreich,

oder das, welches mehr alltägliche Bedürfnisse schön verfertigt, wie England?

Über die Glaserzeugung lesen wir im Juli 1788 gelegentlich der Besprechung englischer Tischgläser: „Ehedem waren die Venetianer im Rufe, das schönste Glas zu machen; jetzt sind es zum Teile die Engländer" . . . ferner: „Die Formen der englischen Gläser sind weit schöner und geschmackvoller als unsere gewöhnlichen Teutschen und daher schon längst bei uns bekannt und angenehm. Ein Liebhaber der Technologie und Kunst, der die Formen der englischen Gläser nachahmungswürdig fand, liess daher vor einiger Zeit zu Behuf einer Teutschen Glashütte eine Partie schöner Mustergläser aus England kommen und gab sie dieser Fabrik zur Nachahmung. Der Versuch ist gelungen und gedachte Glashütte liefert jetzt eine Menge Façons von schönen weissen Trinkgläsern und Caraffinen, alle nach den schönsten und ausgewählten englischen Formen."



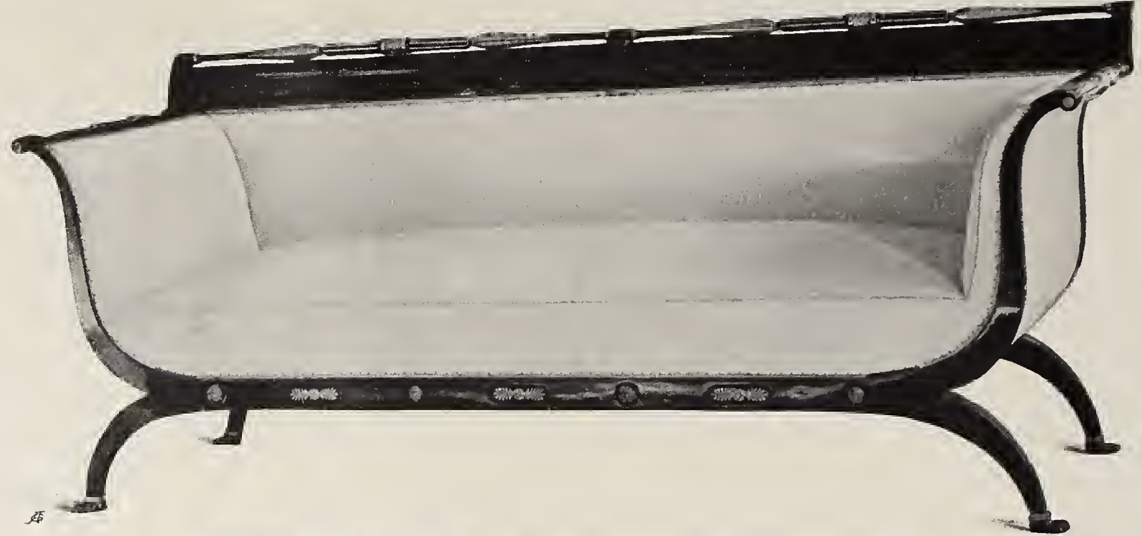
Sessel, Mahagoni, poliert, mit Bronzebeschlägen

Ja, das Streben, englische Vorbilder nachzuahmen, war so stark, dass es ein Schriftsteller als „Anglomanie" bezeichnete. Er sagt, dass der Teetisch eine der englischen Moden ist, „die unsere Anglomanie so gerne nachahmt" und führt dann aus, dass man ja in Holland schon viel länger Tee getrunken habe, dass aber der Engländer den „Tea table zur Ehre des Sammelplatzes der feinen Welt und der Damen und Herren von Bon-Ton gemacht habe" und schliesst: „so wanderte der Teetisch von England zu uns, wie erst von Holland nach England über."



Tabouret, Mahagoni, poliert, mit vergoldeten Holzskulpturen

Die Deutschen waren sich, wie man es aus all diesen zahlreichen schriftlichen Ur-



Kanapee, Mahagoni, poliert, mit Bronzen und vergoldeten Holzskulpturen

teilen dieser Zeit hören kann, des englischen Einflusses aber auch voll bewusst und im Jahre 1792 finden wir im „Journal des Luxus und der Moden" eine sehr charakteristische Stelle: „Die Engländer, welchen man immer die Gerechtigkeit widerfahren lassen muss, dass sie eine totale Reform des neuen Luxus bewirkt und bei allen Gegenständen desselben Eleganz, Zweckmässigkeit und Geschmack eingeführt haben . . . . sorgten auch für den Schenk- oder Credenztisch der Speise-Zimmer und gaben seiner Gerätschaft eine schönere Form."

Einen treffenderen Beweis für das bewusste Aufnehmen der Formen des englischen Kunstgewerbes in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts dürfte es wohl kaum geben, als dieses literarische Zeugnis, das uns nur die Resultate bestätigt, zu denen wir bei der Untersuchung des Zusammenhanges der künstlerischen Formen des englischen und deutschen Kunstgewerbes in den Jahren von 1780 bis 1800 gekommen sind.

Unter den hier abgebildeten Möbeln aus dem Hofmobiliendepot sind die zwei Betten besonders bemerkenswert, denn sie zeigen uns einen Typus, der in der Empirezeit sehr häufig ist und charakterisiert wird durch die volutenartig geschwungenen Kopf- und Fussteile, die bei dem einen in einen starken Stab enden, in dem sich die Volute aufzurollen scheint, während bei dem andern die Volute plötzlich abbricht. Ein ähnliches Bett finden wir im „Journal des Luxus und der Moden" im Jahre 1804 abgebildet und dabei die eigentümliche Beischrift: „Bett in ägyptischer Form", eine Bezeichnung, die wohl dadurch zu erklären ist, dass man nach dem Feldzuge Napoleons nach Ägypten, als zahlreiche ägyptische Motive in den Empirestil eindringen, den Ausdruck „ägyptisch" eben allzuweit genommen gebraucht hat.

Ein anderes an derselben Stelle abgebildetes Bett, dessen Fussende ebenfalls durch eine Volute gebildet wird, an dessen geradem Kopfende



Trumeau, Mahagoni, poliert, mit Bronzebeschlägen

aber zwei jonische Säulen emporragen, die einen Baldachin tragen, wird wohl nur infolge der antiken Säulen als „antikes Bett“ bezeichnet.

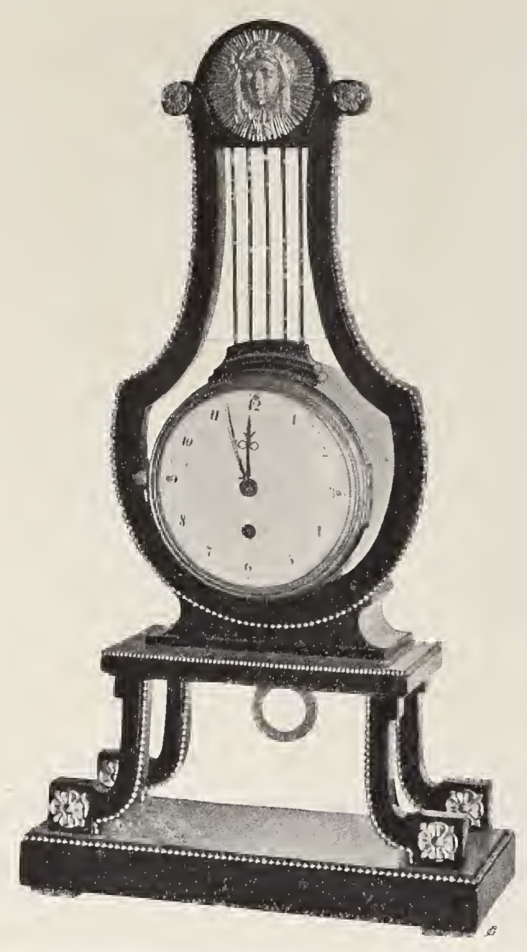
Der reproduzierte Trumeau ist ein typisches Beispiel für die Verwendung der Bronzebeschläge im Empirestile. Die Beschläge haben nicht mehr eine konstruktive Funktion wie das Zusammenhalten von Ecken, das Schützen der Kanten und so weiter, wie es im Rokokostile der Fall war, sondern sie werden in rein dekorativem Sinne als Schmuck des Möbels verwendet, wie uns die ein Medaillon tragenden Genien in der Mitte der Türfüllung zeigen.

Die beiden hier abgebildeten Standuhren, eine kleinere in Lyraform aus Mahagoni mit Bronzen und eine grosse in reicher architektonischer Gliederung mit einer Bronzevase als Krönung, gehören der Entstehung ihrer Form nach der Periode Ludwig XVI. an, werden aber lange Zeit hindurch immer wiederholt, besonders die Uhr in Lyraform ist in der Biedermeierzeit sehr beliebt und wird in mannigfachem Materiale, wie in Bronze, Holz, Alabaster ausgeführt.

Echt Biedermeier sind die Sitzmöbel; das Sofa und die dazugehörigen Sessel; obwohl die Form schon in den ersten Jahren des XIX. Jahrhunderts häufig vorkommt, so ist doch die Drechslerarbeit an den Lehnen für die späteste Empirezeit sehr charakteristisch.

Das Stehpult und der Luster sind aus dem Arbeitszimmer Kaiser Franz I., und da die Verwaltung des Hofmobiliendepots alle Objekte aus diesem Raume, die noch vorhanden sind, zusammengestellt hat, dürfte es sich wohl verlohnen, eine Beschreibung derselben zu geben.

Es hat sich nämlich ein Modell des Arbeitszimmers des Kaisers, reizend gearbeitet, erhalten, das ebenfalls im Hofmobiliendepot verwahrt wird. Ein



Standuhr, Mahagoni, poliert, mit Bronzebeschlägen

kleiner antiker Tempel mit Giebeldach und jonischen Wandpilastern birgt diese Miniatureinrichtung. Die Vorderwand mit der Türe ist wegzuschieben, so dass der Einblick in den Raum ermöglicht ist. Alles ist präzise nach den Originalen, wie wir bei einem Vergleiche sehen können, gearbeitet.

Das Zimmer istrechteckig, mit einem Fenster an der Schmalseite und je einer Tür in der Nähe des Fensters an den Längsseiten. Die Wände sind hellgrün und mit Goldleisten verziert, über den Türen sind figürliche Darstellungen nach der Antike in Grisaille gemalt, Türen und Fenster weiss lackiert und mit hellen blauen und goldenen Streifen versehen. Das Fenster besteht aus zwei grossen, übereinander gesetzten Scheiben, die zum Schieben eingerichtet sind. Der helle Parkettfussboden zeigt ein einfaches, dunkles, geometrisches Muster. An den Wänden stehen einfache, braune, geschlossene Bücherkasten, neben dem Fenster auf jeder Seite ein Sessel und vor dem Fenster auf jeder Seite ein Vogelhaus. In der Mitte des Zimmers befindet sich der Schreibtisch, der ohne Aufsatz auf jeder Seite zwei, in der Mitte eine Lade enthält, ein zu dieser Zeit sehr allgemeiner Typus. An den Bücherkasten, der dem Schreibtische gegenübersteht, ist ein Tisch gerückt, auf dem sich eine Standuhr befindet. Der Schreibtischfauteuil aus Nussholz ist poliert, hat Rohrsitz mit Polsterauflage und Drechslerarbeit an der Rücklehne, die Sessel haben ebenfalls Rohrgeflecht und Polster. Der Luster besteht aus einer in Bronze montierten Schale aus rautenförmig geschliffenem Krystallglase mit acht Armen.

Bei diesem Modelle ist das Schreibpult des Kaisers, das wir auf den Bildern des Arbeitszimmers allenthalben* sehen, nicht vorhanden.

Dieses Pult ist aus Mahagoni gefertigt, hat schwarze Einlagen und an der Hauptstütze Bronzebeschläge.

Die Konstruktion dieses Pultes ist insoferne interessant, als durch das Drehen eines Rades, das in der Mitte unter der die beiden Ständer verbindenden Schublade angebracht ist, das Pult gehoben und gesenkt werden kann, so zwar, dass die oberen, die Ränder des Pultes tragenden kurven-

* Vgl. „Der Wiener Kongress“, p. 188.

förmigen Stützen und die unteren, die Füsse verstärkenden, ebenfalls kurvenförmigen Stützen in jeder Stellung eine zusammenhängende Kurve bilden. In den Deckel dieses Pultes, der zum Drehen eingerichtet ist, ist ein Aquarell eingelassen, ein Bild der kaiserlichen Familie, grau in grau gemalt, nur die Köpfe sind in natürlicher Farbe gehalten. In einem Zimmer, dessen zwei Fenster die Aussicht auf Laxenburg sehen lassen, sitzt an einem Tische die Kaiserin, neben ihr Erzherzogin Maria Louise, mit Handarbeit beschäftigt, auf der andern Seite steht Erzherzog Josef, dann folgt auf einem Stuhle Erzherzogin Leopoldine, die dem Kaiser die Hand auf die Schulter legt, während hinter dem Stuhle Kronprinz Ferdinand ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hält, in dem er auf eine Stelle mit dem Finger weist, rechts Erzherzogin Maria Klementine, einen Hund an einem Bande führend, vorne auf einem Polster Erzherzog Franz Karl.



Nähtischchen, Mahagoni, poliert, mit Intarsien und vergoldeten Holzskulpturen

Auch eine Anzahl kleinerer Gebrauchsgegenstände aus dem Zimmer des Kaisers sind uns noch erhalten, so das Tintenfass und der Streusandbehälter, aus grauem Granit mit Bronze montiert, ferner eine Streusandschüssel aus Ton mit Reliefdarstellungen von Amoretten, Kinderszenen etc. und ein Tintenfass und eine Streusandbüchse aus schwarzem Granit, die ihren Platz auf dem Tische beim Bücherschranke hatten.

Am Schreibtische des Kaisers stand auch eine Zündmaschine, eine eigentümliche Erfindung von Josef Rospini, k. k. Hofdrechsler und Optiker in Wien. Eine Anweisung, mit dieser Maschine Licht zu machen, lag dabei.

Besonders charakteristisch für diese Zeit sind auch die zahlreichen Gegenstände, die mit Stickereien, die wohl Geschenke der kleinen Erzherzoginnen gewesen sein dürften, verziert sind, es sind das:

Ein Papierkorb aus poliertem Holze mit aufgemalten Chinoiserien und einer Stickerei mit roten, schattierten Rauten auf grünem Grunde, ein Papierkorb, überzogen mit gesticktem, zickzackförmigem Ornamente und drapiert mit grüner Seide, ein gestickter Fensterpolster mit Blumen auf der einen und geometrischen, schattierten Ornamenten auf der andern Seite. So gibt uns dieses Arbeitskabinett, ein Biedermeierraum von schlichter Einfachheit, Zeugnis von der grossen Anspruchslosigkeit und bürgerlichen Bescheidenheit dieser Zeit.

Im Zusammenhange mit diesen Eigenschaften und mit der infolge der geringen zur Verfügung stehenden Mittel notwendigen Sparsamkeit wird



Bett, Mahagoni, poliert, mit Bronzebeschlägen

sehr häufig bei der Besprechung des Kunstgewerbes der Biedermeierzeit die Frage des Aufkommens der Holzbeschläge an den Möbeln aufgeworfen.

Während nämlich in der Empirezeit die Möbel grösstenteils mit ornamentalen und figürlichen Bronzebeschlägen geschmückt sind, werden diese Beschläge in der Biedermeierzeit sehr häufig, besonders in Deutschland, in vergoldeter Holzschnitzerei imitiert und in derselben Weise wie die Bronzebeschläge verwendet. Solche Imitationen hat in Wien zuerst Josef Danhauser, der hervorragendste Dekorateur und Möbelerzeuger in Wien, der Vater des Malers Josef Danhauser, verfertigt. Er war Bildhauer und von Württemberg nach Wien gekommen, um sich hier ein Feld für seine Tätigkeit zu suchen. *

Kaum zwanzigjährig verliebte er sich in die Tochter eines vermögenden Wiener Eisenhändlers namens Lambert, doch wollten die Eltern die Tochter dem vermögenslosen jungen Künstler nicht geben, weil sie einer zu erwartenden bedeutenden Erbschaft nach einem in Ostindien verstorbenen Verwandten wegen, eine besonders vornehme Heirat wünschten. Als dann die Aussichten auf das grosse Erbe schwanden, gelang es Danhauser, die Einwilligung der Eltern zu erhalten und das Mädchen heimzuführen.

Die Hauptaufgabe des jungen Ehemannes war es nun, sich ein genügendes, grösseres Einkommen zu sichern und er ging daran, die damals in Paris so modernen Imitationen von Bronze in geschnitztem Holze zu erzeugen.

* Ich entnehme diese Daten einer anonym erschienenen, von Frau Littrow-Bischoff, einer intimen Freundin des Hauses Danhauser, verfassten Biographie des Malers Josef Danhauser, die in der Österreichischen Revue, 3. Band, 1865, erschienen ist, einigen mir von den Erben Danhausers zur Verfügung gestellten Briefen und Rechnungen und mündlichen Mitteilungen der Frau Hofrätin von Lang-Littrow.

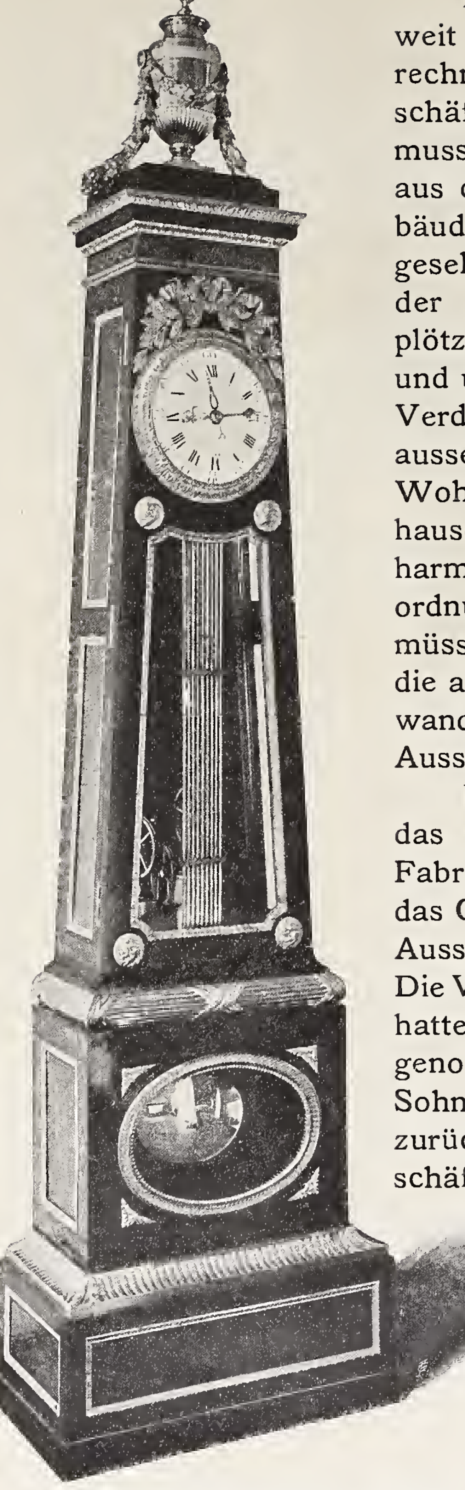


Bett, Mahagoni, poliert, mit Bronzebeschlägen

Obwohl das Unternehmen sich ertragfähig erwies, konnte er doch nur in bescheidenem Masse Aufträge übernehmen, da ihm geschulte Arbeiter nicht zur Verfügung standen.

Erst als er eine Reihe von Pariser Kunstschülern aus dem in Wien einquartierten französischen Armeekorps zu seiner Arbeit heranzog, war er imstande, eine kleine Fabrik von Holzbronzewaren zu gründen, die er immer mehr erweiterte. Wenige Jahre darauf erhielt er die Befugnis zur Errichtung von Schlosser-, Tischler-, Vergolder-, Tapezierer- und Bildhauerwerkstätten mit dem Privilegium einer Möbel- und Bildhauerwarenfabrik, für die damalige Zeit ein völlig neues Unternehmen, dem bald bedeutende Aufgaben zufielen. Als Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen gestorben war, hatte er Erzherzog Karl zu seinem Erben eingesetzt. Dieser gab Danhauser den Auftrag, den Palast, der dem Herzoge vorzüglich als Museum gedient hatte, als Wohnung für sich und seine zahlreiche Familie umzugestalten. Als sich die Fabrik dieser Aufgabe nicht gewachsen zeigte, da der Raum zu beschränkt war, erwarb Danhauser das gräflich Karolyische Gartenpalais auf der Wieden, das damals zum Verkaufe ausgeboten wurde, wobei ihn der Gedanke an den zu erhoffenden reichen Gewinn und die Freude an der Pracht dieses Besitztums leitete.

Er richtete das Palais in wahrhaft fürstlicher Weise ein, liess hervorragende Kunstwerke von Paris kommen, kaufte unter anderem auch eine reiche Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Meisterwerken und machte aus seinem Geschäftshause eine Sehenswürdigkeit Wiens, die ihm auch den Besuch und den persönlichen Verkehr mit den vornehmsten Kreisen der Wiener Gesellschaft eintrug.



Standuhr im Stile Louis XVI., Palisander mit Intarsien und Bronzebeschlägen

Doch alle diese Einrichtungen überstiegen weit die Mittel, über die Danhauser verfügte, er rechnete mit den künftigen Erträgnissen des Geschäftes und geriet bald in schwere Sorgen. Er musste grössere Summen auf die Herstellung des aus dem Ende der Rokokozeit stammenden Gebäudes und Parkes verwenden als er vorausgesehen hatte, und so kam es, dass Danhauser, der infolge eines Blutschlages im Jahre 1829 plötzlich starb, die Familie in sehr ungeordneten und ungünstigen Verhältnissen zurückliess. Seine Verdienste um das Kunstgewerbe aber waren ausserordentliche. Man hatte sich um die Wohnungsausstattung wenig gekümmert bis Danhauser als der erste verlangte, dass ein Raum harmonisch in der Farbe und die Form und Anordnung der Möbel zweckentsprechend sein müsse. Sein Geschmack war tonangebend, alle, die auf vornehme Einrichtung Anspruch machten, wandten sich an ihn, der auf die künstlerische Ausstattung der Räume so grossen Einfluss nahm.

Um den Anforderungen zu genügen, wurde das erworbene Kapital immer wieder in der Fabrik investiert, so dass beim Tode Danhausers das Geschäft zwar florierte, aber dennoch viele Aussenstände, ja sogar Schulden vorhanden waren. Die Witwe, in Unkenntnis des Geschäftsgebarens, hatte, übel beraten, Gelder zu hohen Zinsen aufgenommen und rief nun in ihrer Not ihren ältesten Sohn Josef, der sich zum Maler ausgebildet hatte, zurück. Der Vater hatte seine Söhne für das Geschäft bestimmt und als er seinen Sohn Künstler werden liess, immer die Hoffnung gehegt, Josef würde, so wie er selbst es einst getan, die Künstlerlaufbahn aufgeben und sein künstlerisches Können dem Unternehmen widmen. Seinen zweiten Sohn, Franz, hatte er das Tapeziererhandwerk lernen lassen und es war ein grosses Fest im Hause, als Franz im Jahre 1829 freigesprochen wurde. Josef sollte als der älteste nach dem Tode des Vaters die Leitung übernehmen. Er wollte das Unternehmen, um es zu rangieren, in kleinerem Masstabe betreiben, doch das gab die ehrgeizige

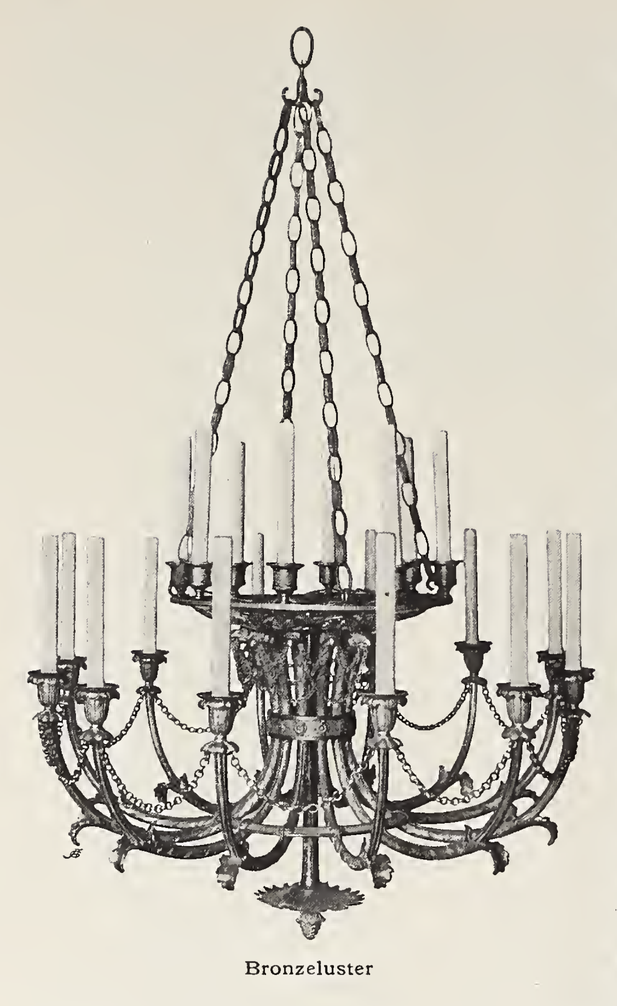


Stehpult, Mahagoni, poliert, mit Bronzen, aus dem Schreibzimmer Kaiser Franz I.

Mutter nicht zu und so sehen wir den jungen Künstler schweren Herzens sich dem Geschäfte widmen, er zeichnet Entwürfe für Wohnungsausstattungen und Möbel und nur selten findet er Zeit, zu seiner Kunst zurückzukehren.

Im Jahre 1832 reisst er sich mit Gewalt los und geht zu seinem Gönner und Freunde, dem Erzbischofe Ladislaus Pyrker nach Erlau. Unterdessen wurde die Schuldenlast der Familie immer grösser und nur durch die Gunst des Kaisers erhielt die Witwe die Erlaubnis, eine Lotterie um Haus und Garten zu veranstalten. Doch der Ertrag reichte nicht hin, um die drückenden Schulden zu zahlen, die Mutter wurde infolge der unausgesetzten Aufregungen vom Schlage gelähmt und Danhauser musste Wechsel unterschreiben, an deren Auslösung er sein ganzes Leben zu arbeiten hatte, weshalb es ihm, trotz seiner künstlerischen Erfolge, auch versagt blieb, zu Wohlstand zu kommen.

Eine eingehende Würdigung der kunstgewerblichen Arbeiten des alten und jungen Danhauser wäre gewiss sehr lohnend und muss wohl einer Spezialstudie vorbehalten bleiben. Einige Entwürfe des jungen Danhauser für Möbel nnd Interieurs aus dem Besitze des Museums der Stadt Wien sind in der „Wiener Zeitschrift“ in den Jahren 1836 bis 1839, publiziert. Eine Sammlung von Skizzen befindet sich noch im Besitze der Danhauserschen Erben in Wien. Von diesen Skizzen sind für die Geschichte des Möbels die Musterblätter der Danhauserschen Möbelfabrik von grösstem Interesse, von denen einige Hundert noch erhalten sind. Sie sind nicht alle von einer Hand, und nur zum Teile vom jungen Danhauser selbst gezeichnet, dessen Entwürfe durch eine ungeheuer präzise Zeichnung, besonders was Perspektive betrifft, durch die kleine Dimension der Skizze des Möbels und durch eine leichte geschmackvolle Lavierung



Bronzeluster

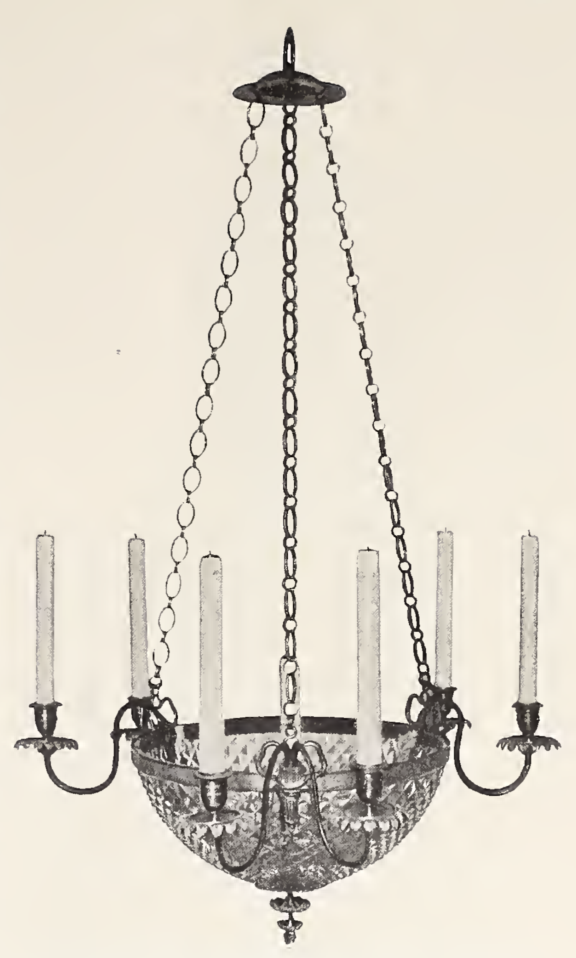
mit Farbe charakteristisch sind. Die Musterkollektion der Fabrik war, wie wir aus diesen erhaltenen Zeichnungen sehen, eine ungeheuer reichhaltige. Ganze Serien von Entwürfen für Sessel, Fauteuils, Sofas, Tische, für Wandarme, Stehlampen, Luster, Skizzen von reichen Draperien für Fenster, Türen, Betten und so weiter zeigen uns in ihrem grossen Formenreichtum und dem auserlesenen Geschmacke, von welcher ausserordentlichen Mannigfaltigkeit die Erzeugnisse dieser Fabrik waren und zu welcher Leistungsfähigkeit sich das Unternehmen emporgeschwungen hatte.

Die Reichhaltigkeit dieser Musterbücher ist eine ganz hervorragende; ein Heft zeigt zum Beispiel eine Anzahl kolorierter Entwürfe für ein Wohnzimmer Kaiser Franz', in einem andern sind sogar die Nachgüsse nach der Antike, die im Danhauserschen Geschäfte zu kaufen waren, genau abgebildet. Der Vater Danhauser hatte nämlich zum Zwecke der Nachbildung eine Sammlung von Gipsabgüssen erworben, deren grösster Teil heute in der Akademie der bildenden Künste in Wien aufgestellt ist.

Neben Danhauser, dem Maler und Künstler, finden wir an der Anfertigung dieser Musterblätter eine ganze Reihe von oft recht geschickten Zeichnern beschäftigt, die aber natürlich, besonders in der Kenntnis der Perspektive, weit hinter ihrem Meister zurückstehen.

Von den Möbeln, die in der Danhauserschen Fabrik angefertigt worden sind, finden wir noch eine Anzahl im Besitze der Danhauserschen Erben und bei einigen intimen Freunden der Familie, vor allem bei Frau Baronin Münchhausen, Frau Baronin Doblhoff, und Frau Professor Schaupp in Wien und bei Herrn Artur v. Littrow in Dresden, der auch die Entwürfe Danhausers zu den in seinem Besitze sich befindenden Möbeln aufbewahrt.

Eine Rechnung, ausgestellt in Wien am 31. Dezember 1838 von der „k. k. privilegierten Landes-Fabrik aller Gattungen Möbel des Jos. Danhauser seel. Witwe“ „über Folgende auf Anschaffung des Herren Joseph Danhauser gelieferte Möbel“ ist deshalb nicht ohne Interesse, weil wir das Verhältnis des Sohnes zur Mutter und die Stellung des jungen Danhauser im Geschäfte aus ihr kennen lernen können. Er richtet sich eine Wohnung



Bronzeluster mit Krystallschale aus dem Schreibzimmer Kaiser Franz I.

ein, legt dafür 1025 Gulden und 50 Kreuzer Konventionsmünze aus und wenn auch die Preise der Möbel mässig sind, so werden ihm doch alle Arbeiten, die bei der Installierung notwendig sind, genau aufgerechnet und wir erkennen den Geschäftsbetrieb der Fabrik, wenn wir lesen: „Wand im Saal mit Gesims und aller Zugehör vom Tischler gemacht, vom Tapezierer mit Leinwand und Papier überspannt, 25 Gulden“ oder „Bilder aufmachen nebst zwölf Spalierhacken 36 Kreuzer“; es ist nicht nur eine Möbelfabrik, sondern eine Anstalt für künstlerische Installation von Wohnungen in unserem modernen Sinne.

Im Besitze der Tochter Danhausers, der Baronin Münchhausen befindet sich ein kolorierter Holzschnitt mit der Darstellung des einstigen Palais Karolyi, eines langgestreckten Rokokobaues mit drei aus der Front vorspringenden Rysaliten in einem prächtigen Parke. Das Bild trägt die Inschrift: „Danhausers k. k. privilegierte Möbelfabrik, Alte-Wieden, Meierhofgasse Nr. 302“, und lässt es uns wohl begreiflich erscheinen, dass diese Fabrik in einem Palaste, der ausserdem mit den hervorragendsten Werken des Kunstgewerbes gefüllt war, eine ganz besondere Anziehungskraft auf die Wiener ausübte. Sämtliche Musterblätter und Vorlagen, nach denen in der Danhauserschen Fabrik gearbeitet wurde und die wir oben besprochen haben, zeigen uns Möbel und Hausgeräte im typischen Wiener Biedermeierstile, nur die Skizzen des jungen Danhauser (vorzüglich aus den Jahren 1836—39) weisen plötzlich völlig andere Formen auf, es ist das erstemal, dass das Rokoko, das ja in Deutschland, wenn auch zurückgedrängt, die ganze Zeit des Empirestiles hindurch geübt worden war, wieder Eingang findet in das Kunstgewerbe und einen neuen Stil schafft, der in einer Verbindung der alten Biedermeierformen mit allerdings stark umgebildeten Rokokoelementen besteht, einen Stil, der für die Folgezeit der herrschende wird, in dem besonders Wien ganz Hervorragendes geleistet hat, wie die Inneneinrichtung des Palais Lichtenstein in der Bankgasse durch Leistler und vieles andere.

DIE BAUERNSTUBE DER NORDEIFEL
VON ANTON KISA-GODESBERG



EIT einiger Zeit steht die „Volkskunst" im Vordergrunde des Interesses.

Das Kunstgewerbe hatte durch Jahrzehnte fast ausschliesslich für die oberen Zehntausend gearbeitet und die Bedürfnisse der weniger mit Glücksgütern gesegneten Volksschichten ignoriert. Die Vorbilder, welche ihm die Museen in allen Stilarten lieferten, waren meist Palästen, Kirchen, reichen Klöstern entnommene Prunkstücke und selten nur zu praktischem Gebrauche bestimmt. Es fehlte demnach in der Periode der Imitation an geeigneten Mustern für einfache, verwendbare Gegenstände und da man sie schliesslich doch schaffen musste, verfiel man auf die äusserliche Nachbildung von Zierstücken in billigem Material und unsolider Technik, wobei man aber möglichst viel Zierat beibehielt. Man nannte das „stilvoll". Die neue Richtung hat das Kunstgewerbe von den historischen Formen befreit und das Verständnis für die Einfachheit wieder geweckt. Indem es auf den Schnörkel verzichtet, kann es — wenn es darauf ankommt — auch billig und solid arbeiten und alle Stände des Volkes an seiner Adelung des Lebens teilnehmen lassen.

Indem es so den Kreis seiner Wirksamkeit ausdehnt, greift es auf die Erzeugnisse alteingesessener Volkskunst zurück, die früher in ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit nicht als museumsfähig gegolten hatten, die der Sammler links liegen liess und nur der Kulturhistoriker seiner Aufmerksamkeit würdigte. Sie gelten nicht als Muster im früheren Sinne, man sucht sie nicht bis zur Täuschung treu nachzuahmen. Aber man findet in ihrer Urwüchsigkeit so viel Anregung zu neuen Ideen und so viel vortreffliche Ansätze, dass sie sich als das beste Mittel erweisen, das Alte mit dem Neuen zu verknüpfen. Man überschlägt die Jahrzehnte der Altertümelei, in welchen der Schreinermeister mit der Rechten den Hobel führte und mit der Linken das Handbuch der Stillehre hielt und sucht die Fäden der Entwicklung dort wieder zu erhaschen, wo sie zerrissen worden sind, in der Kunst des Volkes und seines konservativsten Bestandteiles, der Bauern.

Nachdem die Museen schon früher die Töpfereien, Stickereien und andere textile Arbeiten der Bauern gesammelt und dem Studium der modernen Industrie zugänglich gemacht hatten, suchen sie jetzt den gesamten Hausrat in seiner ursprünglichen, historischen Anordnung zu konservieren, soweit er sich als Eigenart von andern unterscheidet und soweit er eben noch zu konservieren ist. Und das ist in Deutschland — im Gegensatze zu Österreich — nur noch in wenigen Gegenden der Fall, zumeist nur dort, wo sich auch noch die alten Volkstrachten erhalten haben und Respekt

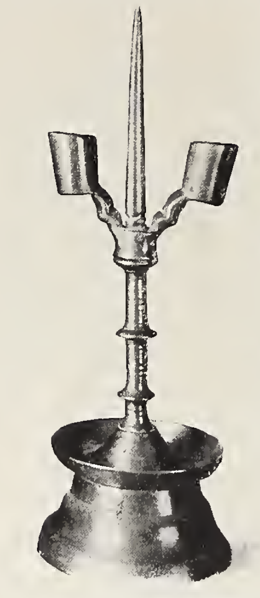
geniessen: Im Hamburgischen, in Westfalen, einigen Gegenden der Eifel, des Westerwaldes, im Hessenlande, im Schwarzwalde, im Elsass und in Oberbayern.

Von Köln und Aachen aus hatte ich die romantischen Täler und Berge der Eifel oft auf der Suche nach Altertümern durchstreift, die sich als Überrest früheren Reichtums bei der jetzigen Weltabgeschiedenheit dieser Gegenden dort zahlreicher erhalten haben, als an der internationalen Heerstrasse des Rheins. Die alten Volkstrachten sind bereits ausgestorben, nur im südwestlichen Winkel, gegen Trier zu, hat sich noch mancherlei stattlicher Hochzeitsschmuck, goldene und silberne Brautkronen, gestickte Mieder, buntseidene Röcke, vererbt. In den nördlichen und mittleren Gebieten ist ausser dem nivellierenden Einflusse der grossen Nachbarstädte besonders die kurze, aber durchgreifende Okkupation durch die Franzosen für das allmähliche Erlöschen aller Eigenart verantwortlich. Und dennoch zeigt das Bauernhaus der Nordeifel, trotz aller missverstandenen Nachahmung städtischer Art ein charakteristisches Gepräge. Spitzgiebelig, mit roten Ziegeln gedeckt, mit niedrigen, weissen Mauern, fällt es durch seinen grasgrünen Sockel und seine kleinen, unregelmässig verteilten Fenster auf, deren Läden herzförmige Ausschnitte zeigen und gleichfalls grasgrün gestrichen sind. In der Gegend von Heimbach, wie in dem Städtchen selbst, sieht man vor vielen Fenstern Blumenbretter mit gedrehten Säulchen, bunt gestrichen und als neuere Errungenschaft sogar mit Füllungen nach Art der orientalischen Muscharabies. Der Eingang, an einer Seite oder hinten, aber immer vom Hofe aus angelegt, führt in ein Gemach, das Vorraum, Küche und Wohnstube zugleich ist. Er trägt, wie die übrigen Räume des Hauses, eine niedrige, flache Balkendecke aus Eichenholz, bei welcher Bretter und tragende Balken sich rechtwinkelig kreuzen und die Bretterfugen durch dünneres, leichteres Balkenwerk ver-



Handlaterne, Messing, getrieben und durchbrochen, XVIII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

kleidet sind. Nicht immer sind Balken und Bretter einfach gehobelt und unvermittelt auf die Seitenwände gesetzt, sie sind nach städtischem Muster — wie es in Aachener Häusern aus dem XVIII. Jahrhundert noch oft vorkommt — auch von Konsolen gestützt, an den Ecken abgefast und mit eingetieften, an den Schmalseiten abgerundeten Feldern verziert. Man hat in solchen Fällen auch nicht mehr das von Alter und Russ geschwärzte Holzwerk blank gelassen, sondern weiss getüncht, damit es einer Stuckdecke ähnlich sehe. Die Wände sind gegenwärtig fast überall mit ordinären Papiertapeten beklebt. Kratzt man diese aber ab, so findet man noch häufig den ursprünglichen charakteristischen Anstrich, die obere Hälfte weiss, die untere grasgrün. Den Fussboden bildet gestampfter Lehm, mit feinem weissen Sande bestreut, manchmal auch Schiefer in unregelmässigen Platten.



Leuchter, Messingguss, XIV. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

Das hervorragendste Einrichtungsstück ist der Herd. Im Gegensatze zu den übrigen Gegenden von Deutschland hat sich am Niederrhein, auch in den Städten, vom Mittelalter her, sowohl zur Heizung wie zum Kochen, der Kamin erhalten, der vom XVII. Jahrhundert ab durch französischen Einfluss weiter ausgebildet wurde. Er besteht aus einer flachen Wandnische mit vorgebauten Seitenwangen und ist von einem hohen, dachförmigen Rauchfange aus Eichenholz überdeckt. Der untere, vorspringende Teil dieses Rauchfanges dient zum Aufstellen von Tellern und Schüsseln. Er besteht aus einem breiten, durch senkrechte Triglyphen und Rosetten belebten Rahmen, der oben durch eine profilierte Leiste, unten manchmal, wie in Holland, durch kurze, gefaltete Stoffvorhänge abgeschlossen ist. Auch die Seitenwangen sind vorn mit Leisten aus Eichenholz in Form von Pilastern verkleidet. Die aus Ziegeln gemauerte Feuerung enthält einen eisernen Rost und ist nach aussen mit eisernen Gitterstäben abgeschlossen, deren Eckpfeiler herausgebogen sind und mit grossen Messingknöpfen abschliessen. Zum Schutze vor den Flammen ist an der Rückwand der Nische eine gusseiserne Platte angebracht, die mit Reliefs geschmückt ist. Derartige Herdplatten kommen zwar auch in andern Teilen Deutschlands, in den Niederlanden und in Luxemburg vor, aber nirgends so häufig wie in der Eifel und der Umgebung von Aachen. Hier sind sie in den vom XV. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts blühenden Messinggiessereien nebenbei hergestellt worden, während in der Eifel selbst der Eisenguss von altersher selbständig betrieben wurde. Die hiezu nötigen Modelle wurden in Birnholz geschnitzt, auf Bretter festgenagelt und mit starken, profilierten Holzleisten umgeben. Die ältesten erhaltenen Platten mit spätgotischer Dekoration stammen aus dem XIV. Jahrhundert und sind geradlinig abgeschlossen. Vom XVII. Jahrhundert ab

erhalten sie oft eine giebelartige Bekrönung und unten einen konsolartigen Abschluss, nähern sich also in der Form den Epitaphien. Es finden sich auf ihnen in ornamentaler Umrahmung Wappen, biblische, allegorische und mythologische Szenen, die nach gleichzeitigen beliebten Holzschnitten und Kupferstichen modelliert sind. Besonders häufig ist der Sündenfall, Christi Geburt und Taufe, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, Christus und die Samariterin, die Parabel vom verlorenen Sohne, König David, Simson mit dem Löwen, Petrus und Maria als Schutzpatrone von Aachen, Karl der Grosse; dann allegorische Darstellungen der vier Weltteile durch Personen in prunkvollen Trachten, der drei Kardinaltugenden, Venus und Adonis, die Wappen des Deutschen Reiches, Aachens, Westfalens, der Niederlande, Frankreichs und Spaniens. Solche Platten waren auch in den Bürgerhäusern allgemein in Gebrauch. Bei grösseren Kaminen wurden auch die Seitenwangen an den Innenseiten mit schmalen und hohen Eisenplatten verkleidet, wahrscheinlich um die Herdwärme länger zu bewahren, alle übrigen Teile der Kaminwände jedoch mit Tonfliesen. Bei den älteren ist das Raerener Steinzeug verwendet, das in Formen mit Wappen, Rosetten und figürlichem Schmuck auf ziemlich dicken Platten gepresst und einfarbig braun oder grau glasiert wurde. Vom Anfange des XVIII. Jahrhunderts ab erscheinen diese einheimischen Produkte durch die holländischen Fayenceplatten verdrängt, welche viel dünner, entweder weiss oder türkisblau glasiert oder mit den bekannten figürlichen und ornamentalen Mustern bemalt sind. Als um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts der Kamin mit dem Rauchabzuge auf der Rückseite (anstatt wie bisher oben) Eingang fand, trat in den Bürgerhäusern an die Stelle der massiven Platten ein Rahmenwerk aus Gusseisen oder Messing, dessen mittlerer, leicht ornamentierter Teil die Abzugsöffnung umgab, während die seitlichen Fortsätze das innere Gerippe für den Kamin herstellten. Gewöhnlich beschränkte man sich aber auf den Mittelrahmen. Die Museen von Aachen und Luxemburg sind reich an Kaminplatten und Kaminrahmen aller Art, die auch in anderen rheinischen Museen nicht fehlen. Dem Besucher des Städtchens Godesberg bei Bonn wird der idyllische Garten der Weinwirtschaft „Zum Adler“ nicht entgangen sein, deren früherer kunstsinniger Besitzer die Wände mit einer Menge solcher, in der nahen Eifel aufgefundener Platten schmückte. Auch in Aachen bestand eine Privatsammlung dieser Art, die aber vor kurzem durch Kauf nach Frankfurt a. M. verpflanzt worden ist.



Kaffeemaschine, Messing getrieben (Krahnepott), XVIII. Jahrhundert, (Aachen)

Aus dem Rauchfange hängt an schwerer Kette der „Hiehl“, der gezahnte Kesselaufzug hinab, der aus Eisen geschmiedet und mit Gravierungen verziert ist. Der Kessel selbst ist aus Gusseisen, mit einem Deckel versehen und durch wulstige Ringe gegliedert. Kleinere Exemplare stehen seitwärts neben der Feuerung bereit. Hoch oben ist in die Rückwand an starken Haken ein breites schmiedeeisernes Querband, das „Huwiehl“ eingelassen, welches in Messingintarsia die Namen des Paares enthält, das hier seinen eigenen Herd begründet hat, sowie das Datum des Hochzeitstages. An ihm werden Schöpflöffel, Fleischgabeln, Waffeleisen und andere umfangreiche Küchengeräte aufgehängt, während die kleineren Löffel, Feuerzangen, Schürhaken, eiserne Blasrohre zur Aufmunterung des Feuers an den beiden sogenannten Brandruten vor dem Herde Platz finden. Waffeleisen finden sich mit viereckigen, runden und herzförmigen Platten, auch solche mit besonders feinen Gravierungen aus Messing. Die Brandruten, anderwärts Feuerböcke oder Feuerhunde genannt, paarweise vor dem Kamine aufgestellt, bestehen aus einem etwa 35 Centimeter tiefen massiven Fussteil, von dem sich am vorderen Ende ein mannigfach verzierter, mit Haken und Ringen versehener Schaft erhebt, der oben oft noch einen breiten Reif oder eine Platte trägt. Auf diese konnten bei der Herrichtung der Mahlzeit Teller und Schüsseln bereitgestellt werden, während die Haken und Ringe, wie bemerkt, zur Aufnahme von Feuerzangen, Schürhaken, Henkeltöpfen und anderem, die wagrechten Fussteile zum Aufspeichern der zerkleinerten Holzscheite dienten. Sie wurden schon im XIV. Jahrhundert in Eisen gegossen, häufiger jedoch geschmiedet.



Hiehl, Eisen, graviert und goldtauschiert, XVII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

Neben dem Herde findet eine einfache Ruhebank oder ein grosser Lehnsessel Platz, gewöhnlich in einer Nische, welche durch eine eingebaute, schmale Holztreppe gebildet wird. Diese führt sowohl zu den oberen Räumen, dem Speicher, hinauf, wie zum Keller hinunter. An der Wand gegenüber dem Eingange öffnet sich über zwei Stufen eine kleine Tür zu den Schlafstuben und sonstigen Räumen des Hauses. Das Hauptmöbel der Schlafstube,

das Himmelbett, ist mit Kissen nicht so üppig ausgestattet, wie bei den Bauern Westfalens und Oberbayerns, dafür ist aber meist auf die Schreinerarbeit mehr Wert gelegt. Es ist, wie alle anderen Möbel, aus Eichenholz gefügt, am erhöhten Kopf- wie am niedrigeren Fussteile und den Seitenbrettern mit Namen, Rosetten und anderem Zierat in Kerbschnitt versehen. An die Stelle des Himmelbettes tritt oft der „Bettschrank“, ein hoher rechteckiger Kasten, der in eine Wandnische eingelassen ist und hinter zwei Flügeltüren ein recht umfangreiches Lager birgt. Bei den meist aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts stammenden Schränken sind breite massive Formen mit schwerem Gesims, Seitenpilastern und Kugelfüssen beliebt. Den Fussteil nimmt gewöhnlich eine Schublade ein. Während die Möbel früher hier wie anderwärts bunt bemalt waren, begann man um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts sie mit einem dunklen, rotbraunen Ölanstriche zu versehen, welcher sie dem damals in Mode gekommenen Mahagoni ähnlich machen sollte. Die natürliche Schönheit des Materials leidet freilich darunter, aber vor den grünen Wänden steht die komplementäre Farbe doch vortrefflich. Rot gestrichen ist auch der schwere Tisch, welcher die Mitte der Küche, des vornehmsten Raumes im Hause, einnimmt, zumeist in Barockformen gehalten, mit derben gedrehten Kugelfüssen und einer zum Ausziehen oder Aufklappen eingerichteten Platte. Hinter ihm hat eine Schlafbank Platz gefunden, kein gewöhnliches, mit vier stützenden Pfosten versehenes Brett, wie es neben dem Herde steht, sondern eine solid gearbeitete Truhe mit Rück- und Seitenlehnen, die gleichfalls durch Kerbschnitte verziert sind. Das Eigentümliche dieses Möbels besteht darin, dass der Sitz aufgeklappt werden kann und dann bequemen Raum zu einer Lagerstatt bietet. Die Stühle zeigen meist die leichten, gefälligen Formen des Louis-Seize und Empire, gerade, abgedrehte, mit Querpfosten verbundene Beine, gerade Rücklehnen mit lyraförmig ausgesägten Sprossen. Dazu kommen die Erzeugnisse der Heimbacher Hausindustrie, Stühle mit rund gedrehtem Pfostenwerk, ohne Leim, bloss durch Zapfen und Holznägel zusammengefügt, welche Jahrhunderte hindurch in dem Eifelstädtchen angefertigt, bis nach Holland, Mainz und anderwärts auf die Märkte gebracht wurden und die wichtigste Einnahmequelle für die arme Bevölkerung bildeten. Dilettantische Experimente, wie die bereits erwähnte Nachbildung von orientalischen Muscharabies, der Versuch einer fabriksmässigen Organisation unter der Ägide des Düssel-



Teekessel, Messing getrieben, XVIII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

dorfer Zentral-Gewerbevereines vernichteten in der Epoche des kunstgewerblichen „Aufschwunges“ diese Industrie bis auf einige armselige Überreste und zwangen den grössten Teil der Dreher und Schreiner zur Auswanderung. In dem weltabgeschiedenen Tale hatten sich die Formen des XV. Jahrhunderts teilweise noch bis in das XIX. Jahrhundert hinein erhalten. Einige der originellen Stühle mit dreikantigen und halbrunden Sitzen und Rücklehnen im Aachener Museum, welche aus dem XVIII. Jahrhundert datiert sind, finden sich bereits genau so auf Gemälden der altniederländischen Schule.



Wandbrunnen, Messing getrieben, XVIII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

Den Vorrat der Hausfrau an Tellern und Schüsseln vereinigt das Bord, ein hohes, einfaches Holzgestell mit vortretendem Sockel, an welchem schwerere Gegenstände, wie Krüge, Kannen, Butten, aufgehängt werden. Die Schüsseln sind bunte Bauernfayencen, wie sie in der Eifel und im Flachlande nördlich von Aachen gemacht wurden, aus grobem Ton mit weisser Engobe und Bleiglasur, verziert mit dick emaillierten Blumen, Figuren und Gelegenheitssprüchen aller Art, wobei die Liebe und der Karneval neben unserem Herrgott die grösste Rolle spielen (sogenannte redende Schüsseln). Auch Sgraffito-Arbeiten kommen vor mit Verzierungen, die aus der weissen Engobe ausgekratzt sind und den braunen Grund des Tones sehen lassen, ausserdem sehr viel holländische Fayencen. Hohlgefässe, wie Krüge, Kannen, Becher aller Art, dann Kerzenleuchter und Öllampen auf hohem Fuss sind einfache, anspruchslose Arbeiten aus Raerener Werkstätten. Die mit Reliefs geschmückten Steinzeuge haben längst den Weg zu Museen und Privatsammlern gefunden. Nur unter den grossen Buttertöpfen, den „Einmachsbaaren“, finden sich ab und zu noch mit Wappen und Rundbildern verzierte Stücke. Den Stolz der Familie, den vornehmsten Schmuck der Küche bilden aber die Geräte aus Messing und Kupfer, die in blinkenden Reihen auf der Anrichte versammelt sind, einem Schranke, der das städtische Büffet vertritt und sehr wohl dessen erborgten Namen ersetzen könnte. Die Anrichte erhebt sich auf vier niedrigen Pfosten, etwa bis zu Brusthöhe und enthält hinter zwei Flügeltüren eine Reihe von Fächern zur Aufbewahrung von Lebensmitteln und Speisegerätschaften. Auf die in starkem Profil vortretende Platte sind häufig noch ein bis zwei Stufen zum Aufbau des Metallgeräts gesetzt. Das kräftige Rahmenwerk der Türen und Seitenwände enthält rechteckige Füllungen im Barockstil, manchmal auch geschnitzte Rosetten,

Pilaster und Schlagleiste in Form gewundener Halbsäulen mit Blattkapitellen.

Der reiche Vorrat an Messinggerät entstammt den Aachener Kupferschlägereien und Gusswerkstätten, welche das in benachbarten Gruben gefundene Galmei (Zink) zusammen mit Kupfer in einer schönen goldglänzenden Legierung verarbeiteten. Die Anfänge dieser Industrie hängen mit der sogenannten Dinanderie auf das innigste zusammen, welche ja gleichfalls vorwiegend Messing — im Mittelalter durch Guss, vom XV. Jahrhundert ab auch durch Treiben und Hämmern — verarbeitete und auf die einst so ergiebigen Galmeilager des Maastales begründet war.



Mörser, Bronzeguss, XV. Jahrhundert (Suermondt-Museum, Aachen)

Die meisten Metallkünstler des Mittelalters waren sowohl im Giessen wie im Treiben von allerlei Metall bewandert. In Aachen goss Meister Wibert, welcher im zweiten Drittel des XII. Jahrhunderts die Lichterkrone Friedrich Barbarossas und wahrscheinlich auch den Karlsschrein des Münsters schuf, auch Glocken. Anderseits arbeitete noch im XVII. Jahrhundert Franz Klöcker, das Mitglied einer weitverzweigten Familie von Goldschmieden, auch in Messing und Kupfer. Im XIII. Jahrhundert goss der Aachener Meister Heidinricus für Erfurt Glocken und um dieselbe Zeit kaufte die Stadt das grosse Galmeibergwerk von Moresnet, welches später an eine Gesellschaft überging. Zu Beginn des XIV. Jahrhunderts taucht die Glockengiesserfamilie von Trier — nach ihrem Heimatsorte so benannt — auf und arbeitet viele Generationen hindurch, bis in das XVIII. Jahrhundert hinein in Aachen. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts, also zu der Zeit, als die Messingindustrie in Dinant, Huy, Lüttich und anderen Maasstädten einen erneuten Aufschwung nahm, kamen zwei Kupferschläger aus dem nördlichen Frankreich, Daniel Chamen und Johann Amian (aus Amiens), nach Aachen, um hier die Treibarbeit einzuführen, die sie wohl schon vorher an der Maas geübt hatten. Im XVI. Jahrhundert und schon vorher hatte man zahlreiche Galmeigruben in unmittelbarer Nähe der Stadt



Mörser, Bronzeguss, XVI. Jahrhundert (Suermondt-Museum, Achen)



Fusswärmer (Stöfchen), Messing getrieben, XVIII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

teils neu in Betrieb gesetzt, teils wieder eröffnet.

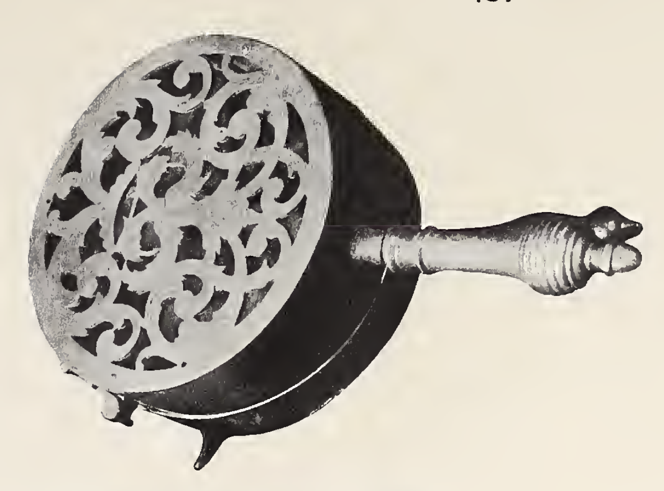
Auch Kupfer wurde gefunden, doch waren die Lager nicht sehr ergiebig und schon im XVII. Jahrhundert erschöpft, so dass Kupfer in Köln, im Harz und im Auslande eingekauft werden musste.

In den religiösen Stürmen dieser Zeit übersiedelten zahlreiche Betriebe nach dem nahen Stolberg und legten so den Grund zu der noch heute daselbst blühenden Metallindustrie. Doch blieben in Aachen selbst noch deren genug zurück, um namentlich im XVIII. Jahrhundert, als die Stadt sehr reich geworden war, eine sehr rege Tätigkeit zu entfalten. Zu den in Aachen entstandenen Bronze- beziehungsweise Messinggüssen rechne ich vor allem das schöne Adlerpult des Münsters aus dem XV. Jahrhundert, das formverwandte der Pfarrkirche zu Erkelenz, die zahlreichen Weihwasserbecken, Leuchter und Mörser vom XIV. bis zum XVII. Jahrhundert mit figürlichen Reliefs, Ornamentfriesen und Spruchbändern, die von den gleichzeitigen Arbeiten der Dinandiers nur durch die Inschriften auseinander zu halten sind, und schliesslich aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert eine Reihe prächtiger Türklopfer und Tormasken, zumeist in Gelbguss. Sie bilden eine Besonderheit von Aachen und von Lüttich und zieren, in grossen wirkungsvollen Formen modelliert, noch manches alte Haustor in den genannten Städten und deren Umgebung. Aachen, welches bis zu Napoleons Zeiten der Lütticher Diözese angehörte, hat mit ihr und den benachbarten Teilen der Niederlande in künstlerischen Dingen mehr Gemeinsames als mit Köln und anderen Orten des Niederrheins. Der Zusammenhang äussert sich noch im XVIII. Jahrhundert in den sogenannten Lütticher Schränken und in der Architektur des Rokokos und Louis-Seize.

Durch Treiben des Messings entstanden im XV. Jahrhundert die schönen grossen Taufschüsseln, welche sich von den sonst in Deutschland, namentlich in Nürnberg, hergestellten durch gewisse Eigenheiten der Dekoration unterscheiden. Während diese in der Mitte gewöhnlich eine getriebene Rosette oder gewundene Rundfalten zeigen, sind die Aachener und Dinanter Schüsseln fast immer mit figürlichem Schmuck — Adam und Eva, Maria Verkündigung, die Taufe Christi, die Kreuzigung, das Lamm Gottes, der Pelikan, der Adler Johannes Ev. und anderen — versehen. Am Rande befinden sich Ranken, gotische Inschriften, eingeschlagene Rosetten, auch gravierte Blattkränze. Dass solche Schüsseln auch für profane Zwecke hergestellt wurden, geht aus den Darstellungen von Jagden, mythologischen und anderen Szenen hervor, die sich auf ihnen vorfinden. Mit getriebenen und durchbrochenen Ornamenten dekorierte man die grossen Stülpen zum Bedecken des Kohlen-



Fusswärmer (Stöfchen), Eisen, XVII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)



Wärmpfanne, Eisen und Messing, XVII. Jahrhundert (Sammlung Wangemann, Aachen)

feuers, die Wärmpfannen, die sogenannten „Stöfchen“, Fusswärmer in Würfelform zur Aufnahme eines Kohlenbeckens, welche man übrigens nicht nur aus Messing, sondern auch aus Eichenholz herstellte und mit gekerbten und durchbrochenen Verzierungen versah. Aus dem Ende des XVII. und dem XVIII. Jahrhundert haben sich Fruchtkörbe mit getriebenen Ranken, Früchten und Wappen, Butten zum Tragen und Aufbewahren des kleingehackten Holzes, Vogelkäfige, Wasserbecken, Handlaternen, Tischleuchter aller Art, Reibeisen, Giesskannen, Kaminvorsetzer, Wandleuchter, bei welchen eine grosse ornamentierte Platte das Licht reflektiert, Weihwassergefässe und anderes, zahlreich auch in den Bauernhäusern noch erhalten. Dazu kommen Kaffee- und Teemaschinen, oft von stattlichem Umfang, mit drei Kranen und drei Füssen, mit getriebenen und gravierten Zieraten; Milch- und Teekessel, oft kürbisartig, aus wechselnden Messing- und Kupferstreifen zusammengesetzt, die mit schwalbenschwanzförmigen Zacken ineinandergreifen; Kessel in Fassform, aus Kupfer mit Messingreifen gebildet, Kannen, Becher und Näpfe aller Art, Kasserollen und Topfdeckel. Diese Sachen wurden bis in das vorige Jahrhundert hinein verfertigt, seitdem macht ihnen auch auf dem Lande nüchterne Fabriksware den Boden streitig. Zinn war wenig im Gebrauch. Die mit der Aachener Punze versehenen Stücke, dem XVII. und XVIII. Jahrhundert angehörig, sind glatt und nur selten mit gravierten Sinnsprüchen, Namen und Datierungen versehen.

In wenigen Bauernhäusern fehlt die stattliche Kastenuhr, mit dem schlanken, pfeilerförmigen Gehäuse aus Eichenholz, das die Gewichte birgt und stets mit Schnitzwerk im Rokoko- oder Louis XVI-Stil geschmückt ist. Das Zifferblatt ist fast immer von einem Aachener, selten einem Lütticher Meister in Messing oder Kupfer getrieben und versilbert. Neben kleineren Geräten, wie gedrechselten Spinnrädchen in Bockform, Garnwickeln, Kaffeemühlen, Wandbrettern, Brot- und Tabakskasten, verdienen die originellen Kinderwiegen besonders hervorgehoben zu werden, welche am Kopfende

einen festen, an eine Kutsche erinnernden Überbau tragen und gewöhnlich mit Rosetten und Streifen in Kerbschnitt verziert sind.

Ich habe im Museum zu Aachen eine Bauernstube der geschilderten Art hergestellt und durchwegs mit Einrichtungsstücken ausgestattet, die ich bei zahlreichen Wanderungen durch die Dörfer um Nideggen, vor allem in Lammersdorf und Simmerath erwarb. Bei dem Misstrauen der Bauern war dies nicht immer eine leichte Sache. Die Zusammenstellung war um so schwieriger, als sich in Wirklichkeit leider kein einziges Bauernhaus, keine einzige Stube mehr im ursprünglichen Zustande erhalten haben. Überall waren selbst wichtige und charakteristische Stücke durch modernen städtischen Trödel ersetzt und so der Eindruck verdorben. Von den Herden fand ich keinen mehr in Tätigkeit. Man behält sie noch eine Zeitlang aus Pietät bei, etwa bis die Grossmutter das Zeitliche gesegnet hat, kocht, brät und heizt aber in einem neuartigen gusseisernen Trommelofen, den man in den Herd hineingebaut hat. Noch ein Jahrzehnt und die letzten Reste der nordeifler Bauernstube werden verschwunden sein.

DIELE UND HALLE IN NORDDEUTSCHLAND — VON HARTWIG FISCHEL

LLE Worte fast, mit welchen unser Sprachgebrauch die einzelnen Teile des Wohnhauses bezeichnet, besitzen ein hohes Alter. Sie beweisen uns, wie weit oft gewisse einfache und natürliche Wohnbedürfnisse zurückreichen, die heute von Vielen als Neuheit empfunden werden, weil ihnen der Zusammenhang mit der Vergangenheit unbekannt ist.

In jenen frühen Zeiten, in denen der für unsere Tage so unentbehrliche Komfort des Wohnens und täglichen Lebens nicht bestand, wurde doch schon der Grund gelegt für die Hauptformen der Raumgestaltung; ja wir werden zu unserem Erstaunen immer wieder finden, dass gerade alte Wohnhaustypen eine Geschlossenheit, Behaglichkeit und künstlerische Abrundung besitzen, welche der moderne Mensch trotz aller Raffinements seiner Hilfsmittel selten zu erreichen im Stande ist.

Das grossartige XIX. Jahrhundert, das für Wissenschaft und Technik eine glänzende Blütezeit gebracht hat, war allem Intimen, Abgeschlossenen feind. Indem die Grenzen aller Wissensgebiete erweitert wurden, die Entfernungen zeitlicher und räumlicher Ausdehnung zu schwinden schienen, gingen fast alle Fäden verloren, die uns an die jüngste Vergangenheit des Wohnhausbaues knüpfen konnten.

Langsam beginnt man wieder, diese Fäden aufzunehmen. Aus den grossen Mietkasernen der Städte sehnt man sich nach den ländlichen Reizen



Wohndiele aus einem Bauernhaus von Ostenfeld (jetzt im Museum zu Lyngby)

der Umgebungen; die uns ja unsere Verkehrsmittel näher gerückt haben. Aus der entsetzlichen Schablone der Zinshauswohnung sehnt man sich nach der unregelmässigen Behaglichkeit des Familienhauses und wird dabei gewahr, wie viel man verloren und verlernt hat. Man lernt erkennen, dass vielfach der Bauer behaglicher und geschmackvoller wohnt als der Städter; dass dort, wo alte Wohnsitten noch am Leben sind, wo alte Wohngebräuche den baulichen Typus bestimmt haben und mit ihrem Leben erfüllten, eine Quelle von Anregungen für uns fliesst.

Aber nicht, indem wir Bauernstuben in unser Miethaus verpflanzen oder das Getäfel mittelalterlicher Schlossräume, den Hausrat der Renaissancezeit in unsere moderne Wohnung versetzen, erreichen wir unser Ziel. Darüber haben uns ja eben die Erfahrungen des XIX. Jahrhunderts zur Genüge belehrt. Es gilt den Bautypus in seiner Gesamtheit zu erfassen, in seinem Zusammenhang mit dem Leben, das ihn beherrscht, das Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis und den Mitteln zu seiner künstlerischen Befriedigung zu studieren.

Dann wird die Nutzanwendung für unsere eigenen Aufgaben erfolgreich sein. Wenn wir immer wieder beobachten, wie natürlich sich die Raumfragen aus den Bedürfnissen entwickelt haben; wie zähe und lange anhaltend der Gebrauch das Errungene festhielt; wie typisch diese Errungenschaften in



Bauernhaus von Ostenfeld, Blick in die Wohndiele (jetzt im Museum zu Lyngby)

weiten Gebieten verbreitet sind, so werden wir daraus als Lehre entnehmen können, die heimische Tradition des Wohnens und Lebens, die örtliche Eigenart nicht mehr so überlegen abzuweisen.

Und wenn wir sehen, mit wie einfachen Formen künstlerische Wirkungen erzielt werden können, wie sie sich oft aus einer ungezwungenen und zielbewussten Anwendung der zur Verfügung stehenden Hilfsmittel von selbst ergeben, so werden wir dem komplizierten Apparat der städtischen Dekorationskünste eine sparsamere Anwendung geben.

Die Völker im Norden Europas haben schon lange die Pflege ihrer heimischen Wohngebräuche aufgenommen und haben den Typus des Familienhauses, auf alter Grundlage entwickelt, zu neuer erfreulicher Blüte gebracht. Sie haben unzählige Male damit den Beweis geliefert, dass die Grundsätze für ein behagliches Wohnen, die Formen der geschmackvollen Befriedigung aller Forderungen des häuslichen Komforts auch in unserer Zeit jene wünschenswerte Einheitlichkeit besitzen können, die zu einem Ausdruck von nationaler Eigenart führt.

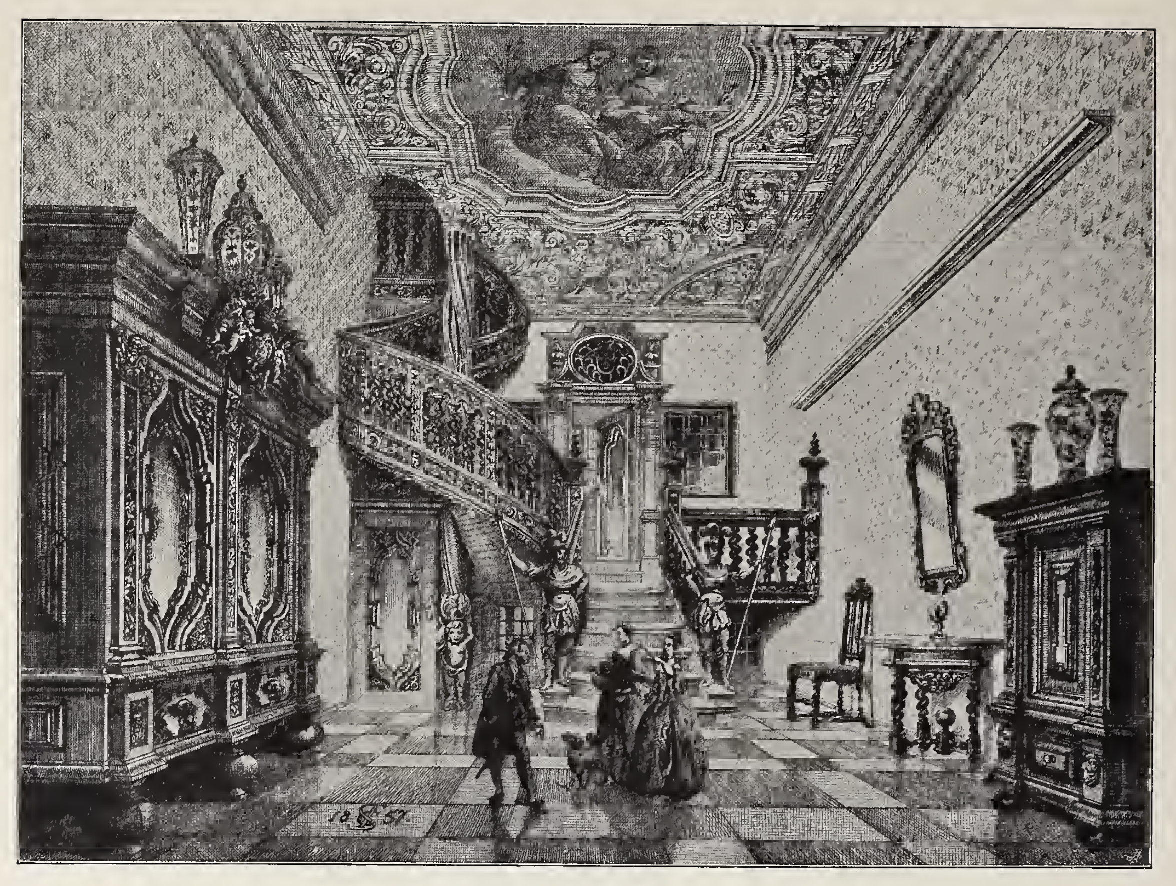
Sie haben dabei vielfach zurückgegriffen in jene Zeiten, die das häusliche Behagen noch hochgehalten haben und Raumtypen wieder ihre alte Bedeutung gegeben, die auch dem modernen Leben ein Bedürfnis sind. Besonders charakteristisch tritt diese Erscheinung bei einem Hauptraum des alten und



Diele in Lübeck, nach einem Bilde von C. Moll

einem wichtigen Teil des modernen nordischen Wohnhauses — bei der „Diele" zu Tage.

Wenn wir es heute unternehmen wollen, diese Raumbildung in ihren Entstehungsformen und Wandlungen auf einem bestimmten Gebiete Deutschlands zu verfolgen, so geschieht dies in der Absicht, einige Anregungen zu geben und darauf hinzuweisen, wie dankbar dieses Gebiet für eingehende Studien wäre. Leider sind derartige Arbeiten noch viel zu wenig unternommen worden und ist das gegenständliche Material, das ihren Untergrund bildet, so sehr der Zerstörung ausgesetzt. Der stärkste Feind des häuslichen Behagens, die Bauschablone, ist ja auch der unermüdliche Zerstörer jener Zeugen vergangener Wohnbaukunst.

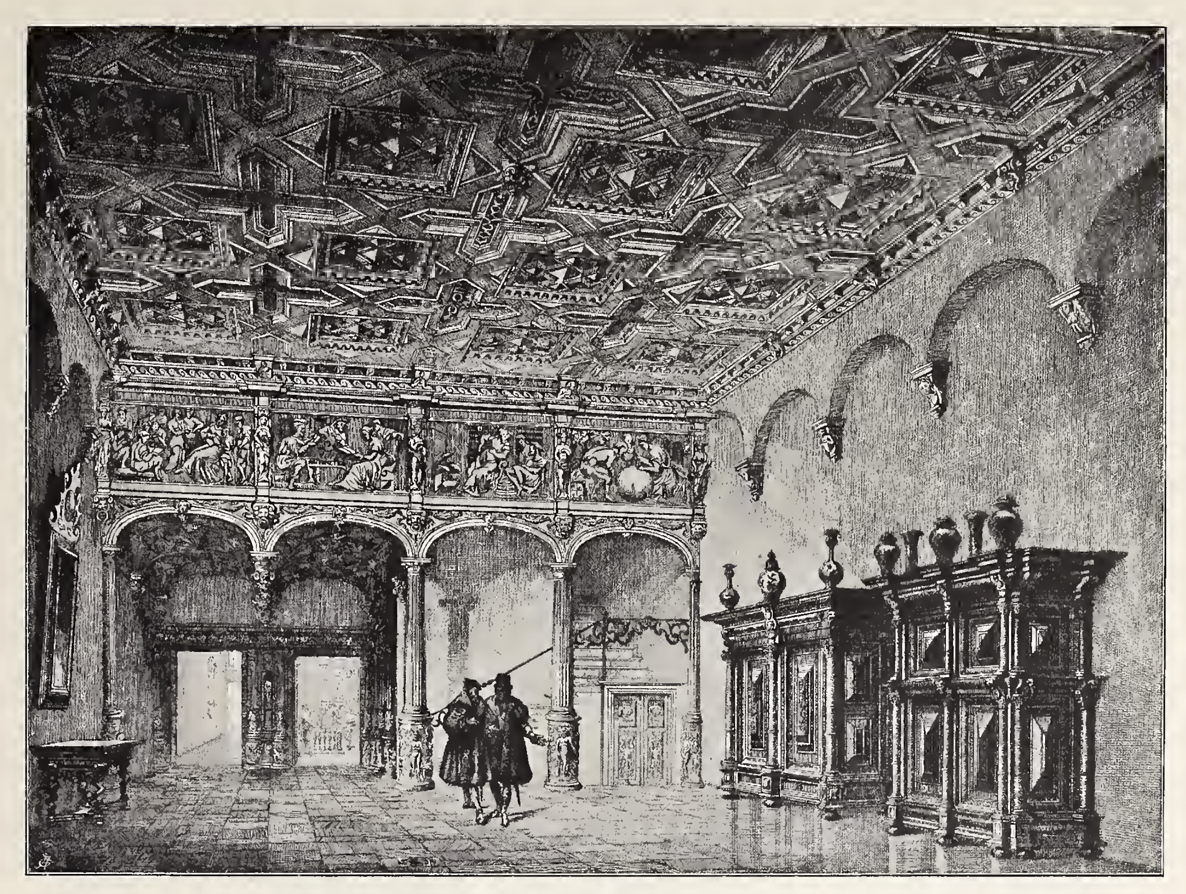


Diele eines Bürgerhauses in Danzig (nach J. K. Schultz)

Der Norden Deutschlands, die Hansastädte und das Land um sie herum bieten glücklicherweise noch heute eine Fülle reizvoller Bildungen, aber auch der Süden Österreichs kennt noch eine alte bürgerliche Wohnbaukunst. Wenn wir diese weit von einander abliegenden baulichen Reste von unserem bereits betonten Standpunkt betrachten, so rücken sie einander näher und weisen verwandte Züge auf, die aus verwandten Bedürfnissen hervorgegangen sind. Sie zeigen, wie der uralte Baugedanke des zentralen Hallenraumes, der zugleich Kommunikationszwecken und Wohnzwecken dient, der Arbeitstätte und Gesellschaftsraum zugleich sein kann, in verschiedenen Klimaten und bei verschiedenen Raumverhältnissen und Verwendungsarten auftritt; die Entwicklung und Abwandlung seiner Formen findet auch in unserer jüngsten Bautätigkeit seine Fortsetzung.

In seiner ältesten und ursprünglichsten Form hat sich die Diele im alten sächsischen Bauernhaus erhalten; sie kann vielleicht nirgends mehr so leicht und in so zahlreichen typischen Beispielen studiert werden wie an den Nord- und Ostseegestaden und insbesondere in den „Vierlanden“.

Wer von Hamburg aus der Dove-Elbe entlang fährt, kommt in jenes reizvolle, eigenartige Flachland, das nach seinen vier alten Gebietsteilen die Vierlande genannt wird, und erblickt die zerstreut stehenden grossen, stroh-



Reiche Diele eines Bürgerhauses in Danzig (nach J. K. Schultz)

gedeckten Fachwerksbauten (Kathen), die fast trotzig und selbstbewusst das weite fruchtbare Gelände zwischen ausgedehnten Feldern, Obst- und Gemüsegärten beherrschen. Sie vermitteln uns einen starken Eindruck einer alten und hochentwickelten Volkskultur.

Fest und unverrückt, in hohes Altertum zurückreichend, ist der Typus der Raumverteilung.

Betritt man ein Haus vom Eingang an der Traufseite, so gelangt man in einen weiten und hohen Dielenraum, der die ganze Hausbreite durchquert und bis an die Dachkonstruktion offen ist, diese Wohndiele verbindet die Strassen- und Hofseiten; strassenseits liegen nebeneinander und übereinander die Wohn- und Schlafkammern. Hofseits liegt der dreischiffige Wirtschaftstrakt: in der Mitte die hohe geräumige Dreschdiele, an die Wohndiele stossend und zu beiden Seiten der Wirtschaftsdiele die Ställe mit niedriger Decke. Der für uns wichtigste Raum ist die Wohndiele; sie öffnet sich weit gegen den Wirtschaftstrakt, hat Fenster gegen Hof und Garten, Türen in die Wohnräume und den Leiter- oder Treppenlauf zum Obergeschoss des Wohntrakts. An der Hauptwand steht der grosse Herd für die Hausfrau (oft auch ein kleiner für den Altenteil, mit durchbrochenen Herdtüren verschliessbar). Grosse, prächtige Schränke stehen auf gemauerten Sockeln in sym-

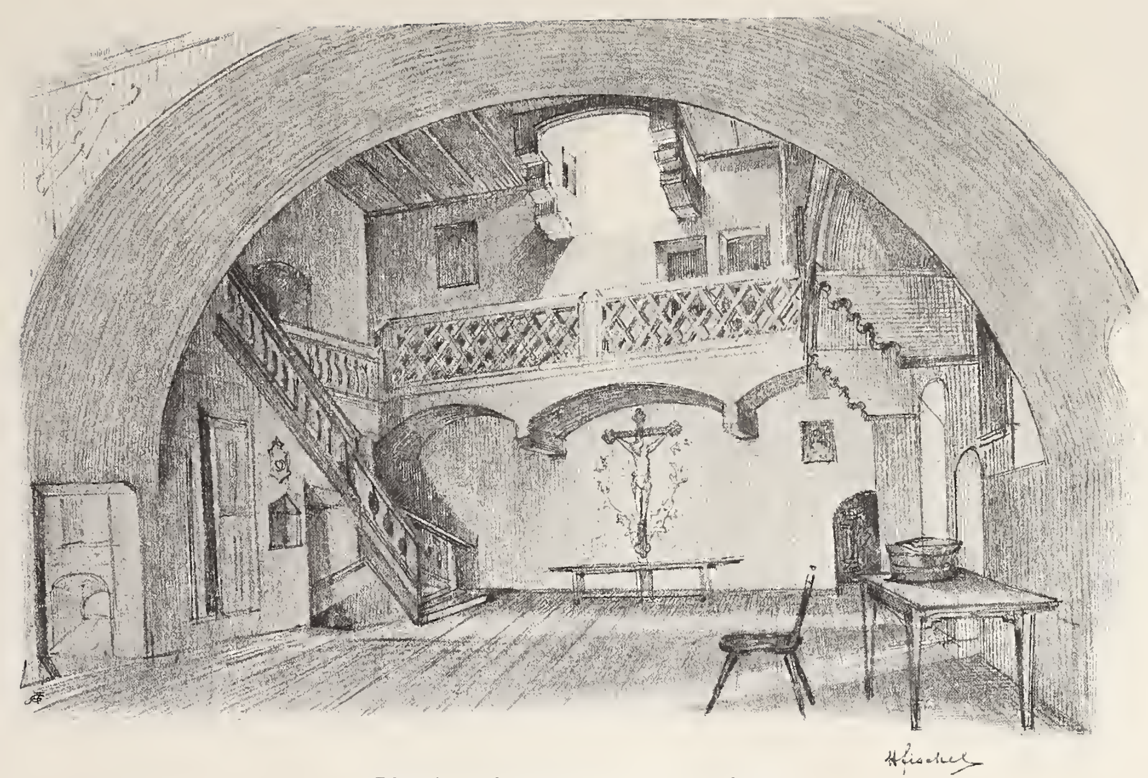


Diele im Behnsche Hause, Lübeck

metrischer Verteilung. Holzregale fassen den Vorrat an Geschirr, und metallene Schüsseln und Pfannen hängen hie und da an der Wand.

An der Decke hängt Räucherwerk; Schornsteine gibt es ja da nicht und der Rauch schwärzt auch die Balken. Rotes Ziegelwerk bildet den Fussboden und oft auch die Füllung der Wandfächer; der Gesamteindruck ist eminent malerisch; die breite, niedrige Fensterbildung, die offenen Türen gegen die helleren Wohnstuben geben reizvolle Aus- und Lichtblicke.

Hier spielt sich ein grosser Teil des täglichen Lebens der Bauern ab; hier residiert die Hausfrau, die den Wirtschaftsbetrieb überwacht, während



Diele im Wirtshaus zum Lamm, Klausen

sie ihrer eigenen Arbeit nachgeht. Es ist die Zentralstelle, die Verbindung zwischen den Wirtschaftsräumen und den intimeren Räumen des Hauses; die zugleich wohnlich und geräumig ist.

Die Abmessungen dieser bäuerlichen Anlagen sind meist nicht geringe. Ein typisches Beispiel zeigt eine Grösse des Hausviereckes von 16 Meter Breite und 40 Meter Länge; darin nimmt die Wohndiele 9 Meter auf 16 Meter ein, während für die Kammern höchstens je 4 Meter auf 6 Meter entfallen.

Der Grundriss des ganzen Hauses stellt sich aus strengen, nebeneinander gereihten oder ineinander geschobenen Rechtecken dar, mit einer Längsachse von Giebel zu Giebel und einer Querachse durch die Wohndiele. Das Dach darüber, ein einziger grosser Sattel mit kurzen Walmen, aber tief herabreichend. So einfach die Aussenform, so belebt und ausgebildet die innere Einteilung.*

Der Sprachgebrauch hat im Norden für die zentrale Raumbildung das Wort „Diele" festgehalten. Im Bereich des fränkischen Hauses in Mitteldeutschland tritt das Wort „Tenne" für ähnliche Zwecke auf. In beiden Fällen lässt sich etymologisch die Herkunft von der Bezeichnung der Fussbodenbekleidung herleiten — vom Holzboden und dem gestampften Lehmboden — was uns erklärlich wird, wenn wir bedenken, dass eine Abtrennung von Schlafräumen erst spät eintrat und dass das mit dem Menschen unter

* Abbildungen bringen: Griese, „Die Vierlande", Hamburg 1894, mit guten Lichtbildern. Schwindrazheim, „Deutsche Bauernkunst" mit guten Literaturnachweisungen und vielen Handskizzen. Ferner „Das Bauerhaus im Deutschen Reich und in seinen Grenzgebieten".



Diele im Winkelhof bei Brixen

demselben Dach hausende Tier einen besonderen Bodenschutz nicht benötigte. Im fränkischen Haus hat eine Nebeneinanderreihung in viel weniger übersichtlicher Form stattgefunden, wie im streng axial gegliederten sächsischen Haus. Die Wohndiele ist weniger betont; sie heisst dann auch „Eren“.

Der angelsächsische Norden hat das Wort „Halle“ an Stelle des norddeutschen „Diele“ in Verwendung. Allerdings ist der Begriff „hall“ sehr umfassend; von dem einfachen bäuerlichen Zentralraum bis zum grossen Fest- und Versammlungsraum der Herrschaftssitze („Baronial halls“) umfasst er alle möglichen Abstufungen und wird auch gelegentlich zum Ausdruck für den ganzen Besitz, dessen Hauptraum die grosse „hall“ ist.

Der deutsche Sprachgebrauch bringt die Halle eher mit dem Begriff Saal in Verbindung. Die Verwandtschaft mit der antiken „cella“ deutet eher auf selbständige Bauwerke mit eigener Umfriedung hin. Heute wird auch bei uns das Wort „hall“ für „Diele“ und „Tenne“ verwendet.

So klar wie im Bauernhaus ist auch vielfach noch im Wohnhaus die Verwendung des Zentralraumes ausgebildet; der fortwährend wachsende Bedarf an genauer spezialisierten Wohngelassen hat die Diele von zwei und drei Seiten schliesslich sogar von allen vier Seiten mit Wohnräumen umgeben.

Das freistehende Wohnhaus wurde in den älteren Zeiten nur selten entwickelt. Den breitesten Raum nimmt in der Geschichte des bürgerlichen Wohnbaues das Einbauhaus der Städte ein, das noch dazu in der Enge der befestigten Umfriedung sehr schmal und tief werden musste. Das freistehende Haus wurde selbst zur „Burg“ und bietet in seiner mehr von



Beischlag in der Frauengasse zu Danzig

fortifikatorischen Grundsätzen diktierten Entwicklung der „Diele“ weniger Spielraum. Das städtische Haus hat trotz seiner Enge diesen Raum besonders typisch entwickelt. Die für unseren Gegenstand wichtige künstlerische Ausbildung fällt zwar zumeist erst in das XVII. und XVIII. Jahrhundert, aber das System der Anlage reicht viel weiter zurück.

Wir finden noch allenthalben in deutschen Städten mit mittelalterlichen Resten den typischen deutschen Grundriss, wie er sich bis in die Barockzeit erhalten hat. Er steht im Zusammenhang mit der Stadt- und Strassenbildung.

Als kräftige Hauptadern durchziehen in, dem Terrain angepassten Kurven langgestreckte Marktplätze oder Hauptstrassen den Stadtplan und in ziemlich regelmässigen Abständen und paralleler, wenn auch gekrümmter Linienführung zweigen die schmäleren Verkehrsadern ab, die dann bis an die Stadtmauern, Fluss oder Hafen führen. Die Häusermasse enthält dicht gereiht, entweder mit der Giebelseite oder (was seltener geübt wurde) mit der Traufseite zur Strasse gestellt, die schmalen Baukörper, die sehr oft von Strasse zu Strasse reichen und einen grossen oft gartenähnlichen Hofraum einschliessen.

Die Architektura Recreationis von Josephum Furttenbach, Augsburg 1640, giebt eine Reihe von Typen für Haus und Gartenanlagen, die wohl einen



Beischlag in der Jopengasse zu Danzig

theoretischen Beigeschmack haben, sich aber auch vielfach mit erhaltenen Beispielen decken. Die Grundrisse mit einem „Tagliecht" oder mit „zwei Tagliechten" sind solche Typen. Immer betritt man das Haus, in dem man zu ebener Erde in die „Haustennen" gelangt, die Strasse und Hof verbindet. Von ihr sind die Stuben, das „Gewölb", die Stiegen zugänglich. Im Stockwerk darüber erfüllt die „Lauben" bei den Wohnräumen dieselbe Aufgabe des Verbindungsraumes.

Dieser „Haustennen" entspricht im Norden die „Diele", deren Bedeutung wächst, wenn das Haus nicht bloss Wohnhaus sondern auch Geschäftshaus wird oder gewerblichen Zwecken dient.

Da nimmt dann die Diele die ganze Hausbreite ein und wird nur durch Einbauten stellenweise verengt; sie reicht auch durch zwei Geschosse und besitzt durch eine Lucke in der Decke für Warenaufzüge eine Verbindung mit anderen Geschossen.

Wohl die reizvollsten Bildungen dieser Raumgattung weisen die alten Hansastädte auf: Bremen, Hamburg, Lübeck, Danzig. Sie variieren mit mannigfaltiger Abweichung denselben Grundgedanken.

Hamburgs Eigentümlichkeit der Kanäle (Fleete), die weit ins Weichbild der Stadt hineinführen, hat die Ausbildung des Speichertraktes nach



Beischlag vor dem Artushof, Langemarkt, Danzig

dem Wasser und des Wohntraktes nach der Strasse mit sich gebracht. Die erhaltenen wichtigen Beispiele hat Lichtwark in seiner Sammlung von Aufsätzen (Palastfenster und Flügeltüre) eingehend behandelt. In den „Bildern aus Alt-Hamburg" hat eine Dilettantin, Frau M. Zacharias, viele solche Räume, die bald ganz verschwunden sein werden, durch Zeichnungen festgehalten. Lichtwark beschreibt den Typus folgendermassen:

„Der erste Teil der Diele, den man von der Haustüre aus betritt, hat nur die Höhe des Erdgeschosses und die Breite und Tiefe, die dem Zimmer, das an seiner Stelle liegen könnte, entsprechen. Neben diesem ersten Teile der Diele liegt ein Zimmer, ursprünglich das Kontor.

Der zweite Teil der Diele ist der Hauptraum. Er nimmt die ganze Breite des Hauses ein und geht durch zwei Geschosse. Da er auch die doppelte bis vierfache Tiefe des ersten Teiles hat, so entstehen sehr ansehnliche Abmessungen. Es ist eine richtige Halle, der Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Vom Hauseingang aus sieht man zuerst die grosse Fensterwand nach dem Hofe, die in der Regel die ganze Höhe der Halle einnimmt; man kann nicht Licht genug haben. Eine Flügeltür, ebenfalls mit Scheiben,

liegt darin, die auf den Hof führt. So ist diese ganze grosse Wand nur Fenster.

Neben dieser Fensterwand nach dem Hofe wird eine kurze Treppe mit schön geschwungener Rampe sichtbar. . . Von der Rast der kurzen Treppe geht die Haustreppe ab, die an der Wand nach dem ersten Stock führt. Sie liegt offen, ist breit und bequem, hat eine schöne geschnitzte Rampe, meist auch in der Mitte eine Rast. Über ihr liegt eine breite, ebenfalls nach dem Dielenraum offene Galerie, die die vorderen mit den hinteren Räumen verbindet und durch eine oder zwei mächtige hölzerne Säulen mit reichen Kapitälen gestützt wird. Auch die Galerie hat eine kräftige, reich geschnitzte Balustrade.

Die Decke der Halle, die Unterseite der Treppe und der Galerie sind mit überreichem geschnittenem Stuck verziert, der wohl in der Regel weiss blieb, während alles Holzwerk über schwarzen Sockelstreifen gelb, grün, rot oder auch wohl marmorartig gestrichen war und farbig in der weissen Masse der Wände stand. Der Treppenwand gegenüber befand sich eine Waschvorrichtung von kaminartigem Aufbau, oft mit Inschriften verziert.

Die Wohn- und Schlafzimmer lagen im ersten und zweiten Stock nach vorn. Im zweiten Stock pflegten auch die Speicherräume zu beginnen. Durch eine grosse Öffnung in der Decke hingen auf die Diele die Seile herab, mit denen die Waren emporgezogen wurden.

Oft stand auf der Diele noch ein kleiner Bauer aus Holz und Glasscheiben: das Ziebürken. Hier sass gegen den Zug geschützt die Näherin oder eine Magd, die bei einer Handarbeit, wenn es nötig schien, die Diele bewachte. Dies Ziebürken war der lagernden Waren wegen beweglich."

Die wenigen Überreste, welche in den alten Stadtteilen Hamburgs noch aufzufinden sind, werden nicht mehr in der alten Weise benützt.

Hingegen finden wir in Lübeck, dem früheren Haupt des Hansabundes, noch recht viele solche Hausanlagen vom Leben unserer Zeit erfüllt, das sich in ihnen fast wie früher abspielt. Sie haben in einigen modernen Malern so zuerst in Gotthard Kuehl, dann in Karl Moll begeisterte Freunde gefunden.

Was die feinfühligen Künstler zu ihnen hinzog, war der Zauber der malerischen Lichtwirkungen und der farbige Reiz der Raumbehandlung. Sie haben einen Vorläufer in Pieter de Hooghe, der in Holland ähnlichen Problemen nachging und in seinen zahlreichen Interieurs uns auch so viele holländische Dielen geschildert hat. (Sammlungen von Paris, London, Amsterdam, Berlin und Frankfurt.)

Das Lübecker Haus ist nicht so ausgesprochen Kaufmannshaus wie das Hamburger. Eines der wichtigsten Gewerbe der alten Zeit, das bis ins XVI. Jahrhundert so verbreitet war, dass fast jedes Haus Brauberechtigung besass, das Braugewerbe, wird in Lübeck heute noch in solchen Dielen geübt; andere Handwerksbetriebe wie Schlosserei, Wagenbauerei etc. haben sich in ihnen heimisch gemacht, aber auch vornehme Privathäuser



Beischlag in der Heiligegeistgasse zu Danzig

von reichen Kaufleuten haben den malerischen Raum erhalten. Er ist in seiner Unregelmässigkeit und vielseitigen Verwendbarkeit ein Produkt des Bedürfnisses und in seinem einfachen Schmuck ein beredter Zeuge gesunden Geschmacks. Die grossen Lichtöffnungen mit den kleinen Teilungen und den ausgesprochenen Proportionen, entweder schlanker Höhen oder ausgesprochener Breiten, sind dem Lichteinfalle sehr günstig.

Nie bricht das Tageslicht nüchtern in diese Räume; sie sind dem zerstreuten Licht bedeckter Tage günstig und gestatten der Sonne ein reizvolles Spiel an Wänden und Bodenflächen. Und farbig wirken diese Räume immer. Zwischen der weissen Stuckdecke und dem roten Ziegelboden sind farbige Wandteile eingeschaltet. Die seefahrenden Nationen lieben die Farbe. Der glatte Ölanstrich ist ihnen geläufig; sie üben ihn im eigenen Heim, wie sie ihn vom Schiffe kennen; darum wirkt der einfachste Dielenraum. Histori-

sche Architekturbegriffe sind hier nicht hinderlich; der grosse Apparat fehlt gänzlich und die einfachen Formen und Materialien vertragen die bestimmte und doch fein gewählte Färbung. Wir finden diese Liebe zur Farbe bis zum einfachsten Fischer- und Schifferhaus. Helgoland bietet dafür charakteristische Beispiele, wie fast die ganzen Nord- und Ostseegestade. Da ist einmal eine Diele ganz grün gestrichen zu rotbraunen Möbeln und Boden und weisser Decke.

Ein andermal ist alles Holzwerk lichtgelb. Der Glanz der Farbe, die Reflexe der kleinen Glasscheiben beleben die glatten Flächen im zerstreuten Licht.

Aber trotzdem ist eigentliche Buntheit diesen Räumen ganz fremd. Die Farbe ist den Beleuchtungsverhältnissen angepasst und geht einheitlich durch, wirkt mit einfachen grossen Gegensätzen, wie eine notwendige Eigenschaft der Gegenstände.

Das ist ja auch aus allen Behelfen der Innendekoration zu erkennen. Die blaue Kachel, der rote Backstein sind als Wand- und Bodenbelag heimisch. Blankes gelbes Messing fehlt selten. Der Reiz der polierten Holzfläche ist an den Möbeln betont; sehr oft bilden die prächtigen alten Dielenkästen ein wichtiges Element des Schmuckes. Das Holzwerk der Treppen und Stützen nicht minder. Es kommen ja auch ganz weisse Innenräume vor, in denen die Stoffe, Möbel und blanken Metallgegenstände den Farbenakkord bestimmen.

Namentlich tritt dies bei den kleineren, intimeren Dielenbauten auf, wo die Treppen ganz untermauert sind und nur der Anlauf sichtbar ist, wo die Enge des Platzes alle Breiten einschränkt und die Höhe der Diele auf das Erdgeschoss beschränkt bleibt.

So finden wir alle Abwandlungen entwickelt, wie sie ja auch das moderne Familienhaus fordert, von den bescheidenen Verhältnissen des kleinen Bürgerhauses bis zu den vornehmen des Reichen. Die Art jener Innenkunst ist eine solche, die wir ja auch heute pflegen könnten. Der moderne Mensch in seiner praktischen, vom englischen Geschmack, vom Sport und der entwickelten Technik so sehr beeinflussten Kleidung und Lebensart passt in solche Räume weit besser, wie in das Getäfel und Schnitzwerk oder den Gold- und Stoffluxus der Prunkräume verschwendungslustiger Zeiten. Es bildet sich ein weit intimeres Verhältnis zu unserer Umgebung heraus, wenn sie ein einfacher gut abgewogener Rahmen bleibt für das Leben, das sich in ihnen abspielt, als wenn wir durch zu viele bedeutungsvolle, selbständige Kunstschöpfungen umgeben werden, die uns mit ihrem Gehalt erdrücken.

Wohnsitten, Wohnbedürfnisse sind unerlässlich für die Entwicklung glücklicher Raumbildungen, der übertragene Wert fremder Übungen und Leistungen wurzelt sich nicht ein, erzeugt theatralische oder Museumswirkungen.

Ein charakteristisches Beispiel dafür bildet die englische Halle, die in ihrer Bedeutung für das Wohnhaus so lange konstant geblieben ist, seit den

ältesten Zeiten. Auch hier hat eine Zeitlang eine grosse Gefahr gedroht, das war die Palladianische Richtung, die den überdeckten italienischen Arkadenhof in den Norden und ins Wohnhaus übertrug. Diese falsche Auffassung vom Innenraum wurde glücklicherweise fallen gelassen, indem man zur älteren Betonung der Wohnlichkeit zurückkehrte, als die neue Zeit eine Neubelebung des Familienhausbaues mit sich brachte.

Auch der Süden kennt die Diele. Vielleicht ist es das antike Atrium, das in den südlichen Bauten weiterlebt; jedenfalls aber hat sich die Gewohnheit des Zentralraumes erhalten, wenn auch seine Form naturgemäss verändert wurde. Es ist verlockend, dem eben betrachteten nordischen Wohnhausbau den südlichen Typus Tirols gegenüberzustellen. Die Umgebungen Bozens und Brixens, wie diese Städte selbst, pflegen von altersher den zentralen Wohnraum. Der berühmte „Cantioler" in Klausen bietet ein merkwürdiges, sehr altes Beispiel. Hier tritt fast reine Oberlichtbeleuchtung auf, indem ein gemauerter Lichtschacht über Dach geführt ist, um die ringsum eingeschlossene, durch zwei Stockwerke reichende Halle zu beleuchten. Von ihr ist durch eine grosse Bogenöffnung der strassenseitige Wohnraum (jetzt Wirtstube) im Erdgeschoss und durch eine umlaufende Galerie das Stockwerk zugänglich.

In Bozen sind solche Anlagen durch mehrere Stockwerke geführt und viele grosse „Lichthauben" auf den Dächern der Bozener Häuser deuten auf die Zentralräume im Innern. Wohnlich wirken sie aber nur, wenn nicht mehr wie ein Stockwerk herangezogen ist.

Das schöne Beispiel beim „Winkelhofer" (bei Brixen) zeigt seitliche Beleuchtung und Holzgalerien. Auch hier grosse Bogenöffnungen ohne jegliche „Architektur"; weisse Wände, ebene Holzdecke.

Eine lichte Weiträumigkeit und heitere Wohnlichkeit tritt hier in Gegensatz zur engeren und ernsteren aber dafür intimeren nordischen Form. Das neblige Klima und die Enge haben dort die grossen Glasflächen erzeugt, die im Süden naturgemäss gänzlich fehlen; hier trachtet man eher das direkte Sonnenlicht abzuhalten, um einen kühlen Aufenthalt zu schaffen.

In beiden Fällen wirken immer gewisse Unmittelbarkeiten und Naivetäten in der Raumbildung mit, welche auf gute Benützbarkeit und behagliche Gesamtwirkung mehr Wert legt, als auf regelmässige Anordnung und Symmetrie; welcher jede „Anwendung" architektonischer Schönheitsregeln oder -formeln gänzlich fremd ist.

Und doch kommen auch im nordischen Wohnbau gewisse formale Eigenheiten vor, die ein lebhafteres Schmuckbedürfnis hervorrief; an ihnen ist der interessante Nachweis zu liefern, dass die eigentliche Aufgabe, die Forderung der Wohnsitte, erhalten blieb, während der wechselnde Geschmack der Jahrhunderte den formalen Ausdruck änderte.

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Eingang des Hauses, der in alten Zeiten stets über das Strassenniveau merklich gehoben wurde, besassen die nordischen Wohnbauten ausser dem Windfang noch einen Vorplatz, den

„Beischlag“. Er war wohl für die Abendstunden der Sommerzeit als Sitzplatz bestimmt, wenn es in der Diele schon zu düster wurde und der Feierabend die Nachbarn herauslockte. Den reichsten Schatz an Ausbildungen terrassenförmiger Beischläge besitzt der alte Teil von Danzig* mit seinen Strassen, in denen noch die Bäume längs der Fahrbahn wachsen, und die verkehrsstille Abgeschlossenheit den vornehm ruhigen Eindruck der schlanken Giebelhäuserfronten mit ihren hohen Fensterbildungen steigert.

Diese Beischläge besitzen Brüstungen und kurze Treppengeländer, welche in reicher Mannigfaltigkeit die Formensprache vom XVI. bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts zeigen, ebenso wie die schmalen Giebelfronten, die selten mehr wie drei Fensterachsen umfassen.

Jahrhunderte sind über diese Bauten hinweggegangen und haben wenig mehr als die Ausdrucksweise der Detailbehandlung ändern können. Erst im XIX. Jahrhundert haben sich die mächtigen Verschiebungen eingestellt, welche das Leben und damit das Stadtbild gänzlich umgewandelt haben. Jetzt diktieren Verkehrsinteressen und Hygiene, Massenbedürfnisse und Massenbetrieb, wo früher der Einzelne ein von altersher eingebürgertes Sonderinteresse wahrnehmen konnte.

Dieses Interesse am eigenen Heim, an Wohnlichkeit und Behagen ist aber darum nicht verschwunden. Wenn das Familienhaus in der Stadt nur den Reichsten ermöglicht oder ganz verdrängt ist, kann es naturgemäss an der Peripherie gedeihen. Es kann dort Bedingungen finden, die ihm eine neue Blütezeit ermöglichen; besonders dann, wenn nicht immer der Luxus des alten Palastes, der Architekturaufwand jener Perioden zu Rate gezogen wird, in denen die Repräsentationsrücksichten über dem Behagen standen, sondern wenn eine gewisse Einfachheit der Gestaltung angestrebt wird, wie sie jenen Perioden und Ländern eigen ist, die Wohnlichkeit und Intimität vor allem schätzten. Der moderne Architekt, der vor die Aufgabe gestellt ist, der bürgerlichen Wohnbaukunst unserer Tage zu einem lebendigen Ausdruck zu verhelfen, wird viel aus nordischen Verhältnissen lernen können. Er wird aber auch nicht versäumen dürfen, im eigenen Lande den erhaltenen Resten nachzugehen. Die unmittelbare Umgebung der Grosstadt, die bis vor kurzem ganz ländlichen Charakter hatte, besitzt aus dem Beginne des XIX. Jahrhunderts noch manches gut erhaltene Beispiel bürgerlicher Bauweise. Wir finden auch die Diele darin wieder, ganz so wie im Norden, nur nicht so bewusst entwickelt.

Auch das sogenannte „Vorstadthaus“ mit seinem Gärtchen und malerischen Hofanlagen besitzt wohnliche Reize, die aus dem Typus des Familienhauses stammen und viele Anregungen abgeben. Wir müssen nur die kunsthistorische und äusserlich formale Betrachtungsweise verlassen, die bis vor kurzem noch gang und gäbe war und noch so sehr verbreitet ist. Dann werden wir vielleicht auch entdecken, dass die alten Wohnsitten und Wohngebräuche noch nicht ganz verschwunden sind, die eben jenen Bauten zu einem so einfachen und anheimelndem Charakter verhalfen.

* Siehe u. a. Joh. Karl Schultz, Danzig und seine Bauwerke. 54 Radierungen.



Maurerkelle aus Silber, entworfen von Walter Gilbert, ausgeführt von der Bromsgrove Guild

KLEINE NACHRICHTEN

ARBEITEN DER BROMSGROVE GUILD. Anlässlich der Grundsteinlegung des neuen Gebäudes für das St. Bartholomäus-Spital in London durch den König Eduard VII. wurden dem König die anbei reproduzierten Silbergegenstände — eine Maurerkelle, ein Schlägel und ein Kästchen — überreicht. Die drei Stücke, von der Bromsgrove Guild nach Entwürfen des Walter Gilbert hergestellt, sind schöne und charakteristische Beispiele moderner englischer Metallarbeiten. Bei aller Originalität weisen sie keine Motive auf, die etwa nur dem Bedürfnis nach etwas Neuem und Sensationellem entsprungen wären. Formen, die entschieden in gotischen Mustern ihr Vorbild haben, sind hier in ganz modernem Sinne und mit viel Geschmack und Geschick angewendet. Gotisch sind die architektonischen Motive der Kelle, gotisch die eckige, scharfe Behandlung der Körperformen und Engelsköpfchen. Dagegen ist die freie Phantasie des rein Ornamentalen, welches keinen Naturformen entlehnt zu sein scheint, durchaus modern, ebenso wie die breite Behandlung der Flächen.

Das Motiv der Kelle ist die Besiegung des Todes durch das von der Liebe und dem Mitgefühl unterstützte Leben. Die Klinge zeigt innerhalb des engen Kreises der goldenen Stunden die Figur des Lebens, welche die Hände des Ernters Tod bindet, dessen Gesicht fast versteckt und im Schatten ist. Die goldene englische Königskrone ruht auf einem reich



verzierten Baldachin. Darüber ist der Griff mit der verschlungenen Inschrift E. VII B. O. R. (Eduard VII. Britt. Omn. Rex.), und zur Krönung des Ganzen noch ein allerliebstes Figürchen, das sich den Dornen oder Schmerzen des Leidens entwindet. Ein ähnlicher Gedanke ist in der Doppelfigur am Deckel des Kästchens ausgedrückt, während die Kassette selbst, mit den schwer belasteten vier Putten, welche ihr als Füsse dienen, symbolisch die Last des Lebens und Leidens ausdrücken soll.



Schlägel aus Silber, entworfen von Walter Gilbert, ausgeführt von der Bromsgrove Guild

Dieser Symbolismus ist wohl der wenigst befriedigende Teil dieser Arbeit, deren Formenschönheit jedoch so auffallend ist, dass man auf die literarische Absicht gern verzichten mag.

Ganz abgesehen von allen künstlerischen Vorzügen dieser Arbeiten der Bromsgrove Guild ist die feierliche Überreichung von Gegenständen solch künstlerischer Art für die gegenwärtige Fortschrittstendenz sehr bezeichnend, da bisher gerade die bei derartigen festlichen Gelegenheiten überreichten kostbaren Gegenstände sich durch unglaubliche Geschmacklosigkeit auszeichneten. So lange nur das Material kostbar und schwer an Gewicht war, durfte die Form vernachlässigt werden, und anstatt sich an einen Künstler zu wenden, patronisierten die Komitees den prunkvollen Laden mit seiner Dutzendware. Wie in allen andern Zweigen der Kunstindustrie drängt sich auch hier endlich das Neue durch. P. G. K.

PREISAUSSCHREIBUNG. Der steiermärkische Landesausschuss veranstaltet unter nach Steiermark zuständigen, in Steiermark geborenen oder daselbst ansässigen Künstlern einen Wettbewerb für den Entwurf eines Diplomes für 25jährige belobte Dienstzeit in einer freiwilligen Feuerwehr. Der Entwurf muss das steirische Wappen und die Aufschrift: „25jährige Dienstzeit“ enthalten. Durch entsprechende Allegorien soll auf den Zweck des Diplomes hingewiesen werden, nach welchem dasselbe an solche Feuerwehrmitglieder verliehen wird, welche durch 25 Jahre ununterbrochen und belobt in einer freiwilligen Feuerwehr gedient haben. Das zur Vervielfältigung durch Lithographie, Lichtdruck oder Zinkätzung bestimmte Blatt soll einschliesslich des Papier-



Kästchen aus Silber, entworfen von Walter Gilbert, ausgeführt von der Bromsgrove Guild

randes 65 cm hoch und 45 cm breit sein und eine Schriftfläche von nicht weniger als 20 cm Höhe und 18 cm Breite haben.

Die Ausführung in Druck soll nicht mehr als 4 Farbenplatten erfordern. Als Preise sind ausgesetzt: ein 1. Preis von 300 Kronen, ein 2. Preis von 200 Kronen.

Die Preisbewerbungen sind bis zum 15. Oktober (exklusive) an den steiermärkischen Landesausschuss (Graz, Landhaus, im Einreichungs-Protokolle) mit einem Kennworte versehen einzureichen. In einem beigefügten, mit dem gleichen Kennworte versehenen, versiegelten Kuvert sind der Name und die Adresse des Bewerbers anzufügen. Bei der Preiszuerkennung können nur jene Arbeiten in Betracht gezogen werden, welche den angegebenen Bedingungen entsprechen und fertiggestellt sind.

Die preisgekrönten Arbeiten gehen in das Eigentum des Landes Steiermark über.

ANATOMIE DES GEKREUZIGTEN. Unter den vielfachen anatomischen Anschauungsbehelfen für Künstler sind leider selten gut proportionierte und künstlerische Bilder zu finden. Zwei eben erschienene Anatomietafeln machen hievon eine bemerkenswerte Ausnahme. Sie zeigen die Anatomie des Gekreuzigten in Knochen und Muskeln und die kurze fachmännische Bezeichnung unmittelbar neben den betreffenden Körperregionen.

Wenngleich diese beiden Wandtafeln zunächst für die Grödener Fachschule für Holzbildhauerei hergestellt wurden, so seien sie doch wegen ihrer besonders übersichtlichen exakten Durchführung allgemein für das Studium der Anatomie der äusseren Formen empfohlen.

Die im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom Lehrmittelbureau für kunstgewerbliche Unterrichtsanstalten am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie herausgegebenen Tafeln sind nach den Entwürfen des Anatomielehrers an der k. k. Kunstgewerbeschule Dr. H. Heller in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei hergestellt worden und im Verlage der letzteren erschienen. Ladenpreis pro Tafel 1 K 50 h.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHTEN. Der Minister für Kultus und Unterricht hat zu Mitgliedern des Kunstrates auf die Dauer von fünf Jahren ernannt: den Präsidenten des Kuratoriums des k. k. Österreichischen Museums, Geheimen Rat, Ministerpräsidenten a. D. und Präsidenten des Obersten Rechnungshofes Paul Freiherrn Gautsch von Frankenthurn, die Kuratoriumsmitglieder: Hofrat Dr. Otto Benndorf, Geheimen Rat und Sektionschef a. D. Artur Grafen Enzenberg, Professor Edmund Hellmer, Professor Adalbert Hynais in Prag, Geheimen Rat Herrenhausmitglied Karl Grafen Lanckoroński-Brzezie, Grossindustriellen Herrenhausmitglied Adalbert Ritter von Lanna in Prag, Geheimen Rat und Minister a. D. Vinzenz Grafen Baillet-Latour, Maler Karl Moll, Oberbaurat Friedrich Ohmann, Hofrat Wilhelm Freiherrn von Weckbecker, den Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Hofrat Artur von Scala, den Direktor der Kunstgewerbeschule in Wien Felizian Freiherrn von Myrbach-Rheinfeld.

BESUCH DES MUSEUMS. Der preussische Kultusminister Dr. v. Studt hat mit seiner Gemahlin und in Begleitung des Geheimen Ober-Regierungsrates Dr. Schmidt und des Ministerialrates von Wiener am 11. September die Sammlungen und die Bibliothek des Österreichischen Museums besucht und bei diesem Anlasse auch die gegenwärtig in den Räumen des Museums befindliche Ausstellung der Photographischen Gesellschaft in Wien besichtigt.

Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juli und August von 9496, die Bibliothek von 1783 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BEISSEL, St. Linienführung und Farbengebung bei Kunstwerken der Ausstellung zu Düsseldorf. (Stimmen aus Maria-Laach, 1904, 7.)

BOULTON, W. B. Some Cromwellian Relics. (The Connoisseur, Sept.)

BURCKHARDT, Jac. Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl., bearbeitet von H. Holtzinger. Mit 310 Illustrationen. XVI, 419 S. M. 12.—.

CLOUSTON, K. W. The Duke of Fife's Collection at Duff House. (The Connoisseur, Sept.)

DÖMÖTÖR, St. Die Frau in der dekorativen Kunst. (In magyarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, VII, 4.)

Fachschulen Deutschlands für Textilindustrie. 3. vermehrte Auflage, 34 Lieferung. mit Abbildungen. 8°. Steglitz-Berlin, Buchhandlung der literarischen Monatsberichte. M. —.80.

GERLACH, M. Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Hausrat etc. Vorwort von J. A. Lux. (Die Quelle VI.) qu. 4°. Wien, M. Gerlach & Ko. M. 40.—.

HIRSCHWALD, H. Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich? (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

HUMANN, G. Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. 72 Lichtdrucktafeln nebst Text. XVl, 403 und 37 S. mit Abbildungen. 8°. Düsseldorf, Schwann. M. 75.—.

LASSER, M. O., Baron. Über Verwendung von Blumenvasen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

LIEBENAU, Th. v. Kunsthistorisches aus Rechnungsbüchern von St. Urban. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 4.)

LUX, J A. Deutsche Bauernkunst — volkstümliche Kunst. (Der Architekt, Sept.)

OECHELHAEUSER, A. v. Geschichte der grossh. bad. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zum fünfzigjährigen Stiftungsfeste. Mit Beiträgen der derzeitigen Professoren und Lehrer der Anstalt. VI, 172 S., mit Abbildungen und 15 Tafeln. 4°. Karlsruhe, G. Braun, M. 10.—.

VITRY. P. L'Art à l'École. (Art et Décoration, 8.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

Bauornamente, Ausgeführte, von Prager Bildhauern. 54 Tafeln Lichtdrucke nach Naturaufnahmen. III S. Text. Wien, A. Schroll & Ko. M. 32.—.

BRANGWYN, F. Über das Schlafzimmer. (Das Interieur, 9.)

CZERNY, A. Die mährischen Glasmacher Schürer von Waldheim und ihre Grabplatten. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 15.)

DIMIER, L. Sur l'Architecte vrai de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. (La Chronique des Arts, 29)

HUELSEN, Ch. Der Cantharus von Alt- St. Peter und die antiken Pignenbrunnen. (Mitteilungen des kaiserl. deutschen Archäol. Instituts, Römische Abteilung XIX, 1/2.)

KOHUT, A. Professor Max Klein, Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

KUX, H. und M. KRESS. Das Rathaus zu Olmütz. Ein Gedenkblatt zu seiner Wiederherstellung. VIII, 200 S. mit Abbildungen 8°, Olmütz, F. Grosse. M. 2.—.

LEISCHING, Jul. Das Rathaus zu Olmütz. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 16.)

LUX, J. A. Schöne Brunnen. (Der Städtebau, Sept.)

LYSKA, K. Siehe Gruppe III.

MAYER, Anton. Das niederösterreichische Landhaus in Wien. 1513—1848. (Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien, Bd. XXXVIII, 2.)

MEYER, A. G. Zwei Lehrbücher fürstlicher Baukunst (Decker-Schinkel). (Berliner Architekturwelt, VII, 6.)

PICHLER, R. Das kaiserliche Spital am Ballhausplatz. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Wien. (Allgemeine Bauzeitung, 3.)

PILLION, L. Le Portail romain de la cathédrale de Reims. (Gazette des Beaux-Arts. Sept.)

ROTTA Pa., La chiesa di S. Maria della Vittoria in Milano. Milano, tip. dell' istituto Marchiondi. 1904. 8° Fig. p. 49.

SACHS, C. Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 23.) 8° VII, 45 S.

SAUERMANN, E. Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. VIII, 72 S. mit 52 Abbildungen und 1 Karte. 8° Lübeck, Nöhring. M. 10.—.

SCHULZE, O. Das Kaysersche Eigenhaus zu Köln am Rhein. (Innendekoration, Sept.)

SEDEYN, E. Rembrandt Bugatti. (L'Art décoratif, Aug.)

TURNER, P. M. The House and Collection of Mr. Edgar Speyer. (The Burlington Magazine, Sept.)

UHRY, E. Une Maison à Paris. (L'Art décoratif, Aug.)

VERNEUIL, M. Quelques intérieurs à Vienne par Joseph Hoffmann. (Art et Décoration, 8.)

WINTER, F. Praxiteles (Das Museum, IX, 11.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BÉNÉDITE, L. A propos des dessins de Puvis de Chavannes. (Art et Décoration, 8.)

DURRIEU, P. Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque incendiée à Turin. In 8, 13 p. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéologique.)

FRIMMEL, TH. v. Ein Altwiener Tassenkopf mit einer Kopie nach Domenico Pellegrini. (Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, 5.)

— Der Linzer Miniaturmaler Wolfgang Josef Kadorizi. (Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, 5.)

— Waldmüller-Studien. (Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde, 5.)

Handzeichnungen alter Meister der holländischen und vlämischen Schule im königl. Kupferstichkabinett zu Amsterdam. Facsimile-Reproduktionen in Farben. (In 10 Lief.) 1. Lief., 10 Bl. Nach M. Nyroff. M. 34—.

LIEBENAU, TH. v. Ein Werk des Malers Beat Jakob Bachmann. (Anzeiger für Schweizer. Altertumskunde 4.)

LYSKA, K. Drei ungarische Künstler: Alexander Nagy, Aladar Kriesch, Eduard Wigand. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

MARQUET DE VASSELOT, J. J. Deux Émaux de Jean Fouquet. (Gazette des Beaux-Arts, Aug.)

MORIN, L. Les Travaux d' achèvement et les Vitraux de l' eglise Saint-Pantaléon de Troyes. Notes sur les artistes du XVII[e] siècle qui ont travaillé á Saint-Pantaléon. In-8, 49 p. et grav. Caen, Delesques.

RAHN, J. R. Die Wandgemälde im Chor der ehemaligen Prämonstratenser Klosterkirche von Rüti im Kanton Zürich. (Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde, 4.)

SMITH, C. H. Sunrise on Greek Vase-Paintings. (The Art Journal, Sept.)

TESTI. Nuovi Studi sul Carpaccio — Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte Ursule à Venise par P. Molmenti et G. Ludwig. (Archivio storico Italiano 1904, 1.)

WILLIAMSON, G. C. The History of Portrait Miniatures. 2 vols. London, Bell. s. 210.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

L'Art de la Broderie. (La Dentelle II, 6/7.)

BIEGLER, J. H. Neue Vorhänge. 20 Taf. Gr. 4°. Berlin, E. Wasmuth. M. 15·—.

JOURDAIN, M. The Lace Collection of Mr. Arthur Blackborne. (The Burlington Magazine, Sept.)

— Italian Lace. (The Art Workers' Quarterly, Juli.)

KENDRICK, A. F. Pile Carpet belonging to the Whorshipful Company of Girdlers of the City of London. (The Art Workers' Quarterly, Juli.)

MACARA, C. W. The Cotton Industry. 8°. London, King.

SCHMIDT, A. Ein unbekannter Grolierband in der Grossherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ENGELS, E. Georg Hirth und sein Kunstverlag. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

Gravure, La, et la Lithographie française, journal mensuel. 1re. année. No. 1. Juin 1904. In-fol. à 3 col., 4 p. Paris, E. Baret, 78, Boulevard Magenta. Abonnement annuel: 3 fr. 50. Un numéro, 30 cent.

HEITZ, P. Das Wunderblut zu Wilsnack. Niederdeutscher Einblattdruck mit 15 Holzschnitten von 1510—1520. (Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrhunderts in getreuer Nachbildung. X.) 8°. 17 Seiten und 1 Blatt in qu.-gr. 4°. Strassburg. J. H. E. Heitz. M. 3.

JAUMANN, A. Karl Kunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

K. H. O. Eine neue Künstlerspielkarte. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

KNAB, A. und F. v. BIEDERMANN. Graphische Musterblätter moderner Künstler. 60 Tafeln mit IV Seiten Text. Berlin, B. Hessling. M. 20. —.

MEYER, H. Der moderne Holzschnitt für technische Abbildungen. (Archiv für Buchgewerbe, Aug.)

Monuments, Les plus anciens, de la typographie parisienne. Préface typographiques des livres sortis des presses de Sorbonne (1470—1472). Recueil de fac-similés, précédé d'une introduction par Pierre Champion. In-4, 22 p. et planches. Paris, Champion.

SELIGER, M. Die praktische Betätigung der Lehrer. (Kunstgewerbeblatt, Aug.)

WEGENER, J. Die Zainer in Ulm. Ein Beitrag zur Geschichte des Buchdrucks im XV. Jahrhundert. (Beiträge zur Bücherkunde, I.) 4°. VII, 70 Seiten. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6. —.

VI. GLAS. KERAMIK

Aus den Transactions of the American Ceramic Society, Vol. V. (Sprechsaal, 36.)

A. W. Aus dem Leben eines alten Porzelliners. (Sprechsaal, 28.)

BENNETT, W. Decorative Value of Famille Verte Porcelain. (The Burlington Magazine, Sept.)

BISCHOF, C. Die feuerfesten Tone. III. Auflage. VIII, 446 Seiten mit 90 Figuren, gr. 8°, Leipzig, Quandt & Händel. M. 12. —.

BOHN, O. Zwei Fragmente römischer Glasbecher. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 4.)

FRIMMEL, Th. v. Siehe Gruppe III.

HUSTIN, J. Lettres sur la céramique. Correspondance de Jacques Hustin, Faïencier bordelais (1715 bis 1720). Publiée avec un avant-propos et des notes par Ernest Labadie. In-8, XVI—56 p. Bordeaux, Mounastre-Picamilh. Fr. 5.

PHILLIPS, F. W. English Mediaeval Tiles. (The Connoisseur, Sept.)

SCHAEFER, K. Eine niederhessische Töpferei aus der Zeit der Renaissance. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, XIX, 1.)

— Kachelöfen in Bremen. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, XIX, 2.)

SCHAMBERGER, J. W. Die königliche Porzellanfabrik Nymphenburg. (Sprechsaal, 31.)

SMITH, C. H. Siehe Gruppe III.

TAMMANN, G. Über Glasbildung und Entglasung. (Sprechsaal, 34.)

Verzierung von Porzellangegenständen. (Sprechsaal, 32; nach der „Deutschen Töpfer- und Ziegler-Zeitung".)

W. Die Bedeutung der theoretisch-wissenschaftlichen Ausbildung für den Keramiker. (Sprechsaal, 36.)

WILSON, H. B. Old Leeds Ware. (The Connoisseur Sept.)

WYLDE, C. H. German Glass Drinking Vessels painted in Enamel Colours. (The Connoisseur, Sept.)

ZIMMERMANN, E. Un Bouquet en porcelaine de Vincennes dans la collection royale de porcelaines à Dresde. (Gazette des Beaux-Arts, Sept.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

FRIMMEL, Th. v. Einige Zeichnungen von Josef Danhauser. (Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, 5.)

GRAMONT, G. French Furniture. (The Connoisseur, Sept.)

KOEPPEN, A. u. C. BREUER, Geschichte des Möbels unter Berücksichtigung der architektonischen und tektonischen Formen. Die Entwicklung des Möbels von den Anfängen des menschlichen Wohnhauses bis zur römischen Kaiserzeit. VIII, 300 S. mit 423 Abbildungen. 8°. Berlin, Hessling. M. 24.—.

LECK, B. van der. Klaarhamers Meubelen. (Onze Kunst, Sept.)

SCHWARTZ, C. Neuerungen in der Technik des Handwerks. Das Schreinergewerbe. (Badische Gewerbezeitung, 34/35.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

The Armoury of Windsor Castle. (The Art Journ., Sept.)

Moderne Beschläge. (Wiener Bauindustriezeitung XXI, 47.)

HUSSON, F. Manuel du serrurier, à l'usage des écoles professionelles et des ouvriers. In-18 jésus, XI—365 p. avec 126 Figuren. Paris, Garnier frères.

RADFORD, E. Pewter. (The Worker's Art Quarterlv, Juli.)

RIOTOR, L. Concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. Une Écritoire. (L'Art décoratif, Aug.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BARTH, H. Das Geschmeide. 2. Das Material des Schmucks. Mit 1 farbigen Tafel und 8 Vollbildern 371 S. 8°. Berlin, A. Schall. M. 4.—.

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

RONDOT, N. Les Médailleurs et les Graveurs de monnaies, jetons et médailles en France. Avant-propos, notes, planches et tables par H. de la Tour. In-4, XI—449 p. et 39 planches. Paris, Leroux.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BERLIN

GENSEL W. Die Berliner Ausstellungen. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

— RAPSILBER, M. Ausstellung der Berliner Sezession. (Berliner Architekturwelt, VII, 6.)

NEUE PUBLIKATIONEN ÜBER DAS ENGLISCHE HAUS VON HARTWIG FISCHEL

DAS englische Heim von heute ist keine Schöpfung der jüngsten Zeit, wie man die Bestrebungen bezeichnen müsste, die nun bei uns auf das moderne Familienhaus abzielen.

Eine nur kurze Zeit unterbrochene bauliche Tradition bestand im Inselreiche, welche schon vor einem halben Jahrhundert wieder aufgenommen und durch Anpassung an geänderte konstruktive und praktische Forderungen neu belebt wurde. Die letzten Umwälzungen der Kunstanschauungen am Kontinent sind von den älteren englischen beeinflusst und wenn auch die neuesten Forderungen in dem englischen Wohnhaus Platz gefunden haben, so hat man nicht überall neu aufbauen müssen.

Darum besitzt England einen so reichen Vorrat an anregenden Vorbildern. Darum können seit Jahren in Schrift und Bild Veröffentlichungen veranstaltet werden, die diesen grossen Vorrat nicht erschöpfen. Die älteren Publikationen der Fachzeitschriften sind weniger in weite Kreise gedrungen, ebensowenig naturgemäss die umfangreichen Spezialwerke über einzelne Baukünstler oder Sondergebiete.

Dafür hat der „Studio" und sein Gefolge auf dem Gebiete der Popularisierung englischer Wohnbaukunst um so wichtigere Dienste geleistet. Er hat ja auch in seiner Spezialnummer vom Sommer 1901 dem Hausbau und seiner dekorativen Ausgestaltung besondere Aufmerksamkeit gewidmet und damit eine Vorarbeit geliefert, an die sich nun eine Sammelarbeit von Shaw-Sparrow als Fortsetzung und Ergänzung anschliesst.* Sie ist von einem anderen Gesichtspunkt aus angefasst, wenn auch Ausstattung und Darstellungsweise den Studio-Typus beibehalten. Statt der Gruppierung nach Künstlern tritt nun eine solche nach den einzelnen Materien der Gestaltung auf. Den Beginn macht der Grundriss und die Aussenarchitektur, dann folgen wichtige Raumaufgaben und Dekorationsgrundsätze, zum Schlusse sind Einzeldarstellungen von Möbeln und anderem Hausrat aus Privatbesitz, (vorwiegend einer Privatsammlung angehörig) angeschlossen.

Was aber das Gebotene besonders lehrreich macht, ist die Reihe von Essays, in welchen schaffende Künstler zum Worte kommen — solche die an der Wiederbelebung einst hervorragenden Anteil hatten, wie Norman Shaw (The Home and its Dwelling-Rooms) und solche, welche die jüngsten Anschauungen vertreten, wie Frank Brangwyn (The Home and its Bedrooms).

Es sind willkommene Führer in dem weiten Gebiete des Hausbaues, die uns mit ihren Erfahrungen und Wünschen geleiten.

* „The British Home of to-day." A Book of Modern Domestic Architecture & the Applied Arts, herausgegeben von W. Shaw-Sparrow. London, Hodder & Stoughton, 1904.



Henry T. Hare, The Elm Tree, Oxford (Aus „The British Home of to-day“, London, Hodder & Stoughton)

Wir wollen versuchen, einige der wichtigsten Züge festzuhalten, die bei den kurzen Streifzügen der Essayisten hervortreten und zur Vermehrung und Berichtigung unserer Kenntnisse dienen.

Vor allem lernen wir die Wertschätzung und Hochhaltung der heimischen Kunsttradition einerseits und die Sorgen und Befürchtungen, den Tadel und das Missvergnügen andrerseits kennen, welche auch in einem Lande von so entwickelter Kultur und so ausgebildeten Wohnbedürfnissen die Künstler ihrem Publikum gegenüber auf dem Herzen haben.

Wir machen Rückblicke in die Vergangenheit und ziehen Vergleiche mit der Gegenwart und hören Befürchtungen für die Zukunft. Und wer nicht den grossen Abstand der dabei aufgestellten, hoch gespannten Forderungen berücksichtigt, welcher sie von den täglichen Leiden und Kämpfen unserer einheimischen Künstler trennt, könnte beinahe zu dem Glauben gelangen, das Verständnis für die Schönheit des Heims sei dort nicht tiefer eingewurzelt, wie bei uns.

Die zahlreichen Abbildungen der tatsächlich durchgeführten Arbeiten belehren uns jedoch immer wieder, um wieviel mehr der englische Architekt bei seinem Publikum voraussetzen kann, als etwa ein Wiener im gleichen Fall und das erinnert uns daran, dass in dem Buch der Engländer zu seinen eigenen Landsleuten spricht.



Ernest George und Yeates, Edgeworth Manor, Gloucester (Aus „The British Home of to-day“, London, Hodder & Stoughton)



John Belcher, Halle in Cornbury-Park (Aus „The British Home of to-day“, London, Hodder & Stoughton)

Diese aber besitzen gar viele für das Gedeihen des Wohnbaues unendlich wichtige Eigenschaften:

Die ausgebildete, klug geregelte Lebensweise, die sich in der grossen Verwandtschaft der Raumforderungen ausdrückt, welche dem Grundriss seinen Typus gab; den Sinn für Zweckmässigkeit und handwerkliche Tüchtigkeit, für Materialechtheit und technische Aufrichtigkeit; kräftige Unmittelbarkeit wird eher geschätzt als gefällige Täuschung. Die drei alten englischen Attribute eines guten Werkes: Verbindung von Feinheit mit Kraft und ehrlicher Arbeit haben auch heute noch Geltung. Sie haben dem englischen Handwerke den Weltmarkt erobert, und wer sich von der geschäftsmässigen Ausbeutung der Modeströmung nicht beirren lässt, die überall Unberufenes an die Oberfläche treibt, der wird besonders im englischen Heim die Früchte dieses gesunden Sinnes gezeitigt finden; wohl kömmt den Künstlern der soziale Wohlstand dort sehr zugute, aber sie sind



George Walton, Speisezimmer in The Leys, Elstree, Hertfordshire (Aus „The British Home of to-day“, London, Hodder & Stoughton)



C. J. Harold Cooper, Halle in Stratton Street, London (Aus „The British Home of to-day“, London, Hodder & Stoughton)

auch in die Lage versetzt, den einfachsten Forderungen zu gediegenem, künstlerischem Ausdruck zu helfen, weil von vorneherein eine Tendenz zur ehrlichen Einfachheit vorliegt.



George und Peto, Landhaus Clencot, Gloucestershire (Aus „Muthesius, Das englische Haus", Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Es gibt auch dort vielfach antiquarische Neigungen und eine ausgeprägte Sammellust ist verbreitet. Beides sind Gefahren für das Heim.

Aus den Klagen der meisten Essays, auch jener Künstler, die auf historischer Grundlage unmittelbar fussen, erhellt, dass der englische Architekt sehr oft gegen die Überlastung der Innenräume durch fremdartiges Beiwerk und minderwertige Dinge zu kämpfen hat. Die sonst so galanten Engländer machen gerade in diesem Punkte dem weiblichen Geschmacke viele Vorwürfe; sie haben gegen den so gefährlichen Einfluss des weiblichen Beirates: des „Tapezierers und Dekorateurs" immer von neuem zu streiten.

Wir fühlen mit, wenn Norman Shaw klagt, wie wenig gute Kunst in den meisten gewöhnlichen Wohnhäusern zu finden ist und die einfachen älteren ländlichen Bauten rühmt, deren Eigentümer natürlich und bescheiden waren und nicht mehr zu haben erstrebten, als sie sich wirklich gut beschaffen konnten. Er fordert den künstlerischen Beirat für jeden Ankauf und jeden Eingriff in das Haus.

Der Eindruck der vorgeführten Bilder, die in buntem Wechsel Älteres und Neueres, Konventionelles und Fortgeschrittenes zeigen, lässt ein durchschnittlich hohes Niveau der künstlerischen Betätigung erkennen; ein



George und Peto, Arbeiterwohnhäuser in Leigh, Kent (Aus „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Niveau, das die guten Stücke alten Hausrates neben moderner Innenausstattung, die Benützung alter Architekturmotive neben Neuformen unbekümmert walten lässt und die Kollision von Alt und Neu nicht zu fürchten braucht.

Und wenn das Raffinement der besten modernen englischen Arbeiten das Resultat der genauesten Kenntnis und Verwertung des alten Bestandes bildet, so gilt doch als oberster Grundsatz in allen Essays, dass nur unabhängig vom Vorhandenen, nur in künstlerischer Freiheit die so sehr anstrebenswerte Einheit einer neuen Gestaltung zu erreichen ist. Einheitlichkeit in Linie und Form, in Farbe und Lichtwirkung liegt Allen am Herzen, ist aller Künstler Ziel und die Jüngeren unterscheiden sich nur darin von den Älteren, dass sie dieses Ziel mit noch einfacheren Mitteln, mit noch beherrschterem Aufwand zu erreichen streben wie ihre Vorgänger.

Der englische Künstler zieht aber auch Alles in den Bereich seiner Tätigkeit, behandelt das Haus wie den Hausrat und gestaltet die Umgebung, den Garten. Da wir es vorwiegend mit ländlichen Bauten zu tun haben, wo der künstlerischen Freiheit der grösste Spielraum gegeben ist, spielt auch die Umgebung eine grosse Rolle. Sie kommt dem Streben nach Zurückgezogenheit entgegen, indem sie die Abgeschlossenheit des Heims ermöglicht. Die Art, wie man zum Hause gelangt, und wie die Architektur mit der Natur in Verbindung tritt, ist Gegenstand grosser Beachtung. Wir lesen in Guy Dawbers Essay und sehen in den Abbildungen, wie bewusst der Architekt seine baulichen Absichten in der Umgebung vorbereitet oder fortsetzt; wie er



T. E. Collcutt, Haus des Architekten in Totteridge bei London (Aus „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Terrasse und Umfriedung, Baum und Hecke, Weg und Rasenfläche seinen architektonischen Zwecken dienstbar macht. Der „Landschaftsgärtner“ muss ebenso vom Hause fern gehalten werden wie der „Dekorateur“.

Der „englische Garten“ ist in der Umgebung des Hauses ganz ein anderes Ding als wir unter dieser Bezeichnung verstehen. Und wir haben hier wie anderwärts weit verbreitete irrtümliche Begriffe vom „englischen Geschmack“ zu berichtigen.

Der Grundriss und Aufbau tragen aber auch der freien Lage und den Terrainverhältnissen gebührend Rechnung. Man strebt viel mehr die breite und niedrige Entwicklung an, wie eine enge und hohe, die ja genugsam das Stadthaus betonen muss. Die Räume werden nebeneinander gelegt: Wohn- und Empfangsräume im Erdgeschosse, durch zentrale „halls“ verbunden, davon möglichst getrennt die Wirtschaftsräume. Im einzigen Stockwerk, das bei kleineren Anlagen auch ganz fehlen kann, finden nur mehr Schlafräume Platz. Der Ungezwungenheit dieser Gruppierung, von der verlangt wird, dass sie beim ersten Blick auf den Grundriss durch Übersichtlichkeit



Ernest Newton, Haus Steephill auf der Insel Jersey (Aus „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

und Klarheit hervortritt, entspricht die Ungezwungenheit der Aussengestaltung, man möchte fast sagen, die Architekturlosigkeit. Die Engländer waren die ersten modernen Künstler, welche den Grundsatz für den Wohnbau aufgestellt und befolgt haben, dass man von Innen nach Aussen zu arbeiten hat. Trotz ihrer alten Baudenkmäler, ihrer Museen und Bibliotheken, ihrer genauen Kenntnis alter Architektur trat von Anfang an historische Stilgerechtheit in den Hintergrund und schon um die Mitte des XIX. Jahrhunderts wurde im Wohnbau von Norman Shaw und anderen die Befreiung von Stilfesseln verlangt. Wenn uns die Arbeiten dieser älteren Architekten heute trotzdem schon wieder antiquarisch anmuten, so finden wir in den jüngeren Künstlern diese Befreiung um vieles erweitert, die formale Fessel immer mehr abgestreift. Dass in dem vorliegenden Buche die ältere Periode überwiegt und die neueste Strömung nicht so auffallend vortritt, ist durch das numerische Kräfteverhältnis und den konservativen englischen Sinn erklärt.

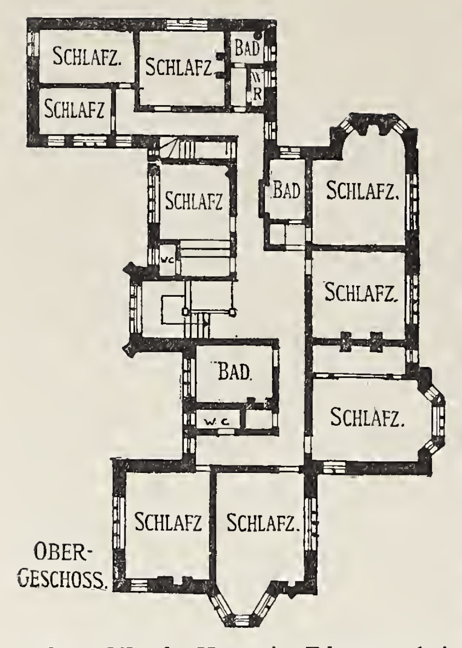
Es tritt aber schon in den früheren Arbeiten klar zu Tage, wie unmittelbar das moderne Raum- und Bequemlichkeitsbedürfnis vom



Ernest Newton, Bibliothek im Hause Steephill auf der Insel Jersey (Aus: „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Engländer betont wurde, wie unbekümmert um Symmetrie und Regeln die Lichtquelle an der Stelle und in der Form angeordnet wird, welcher der Innenraum bedarf; wie das Betonen einer gesunden und einfachen Konstruktion und Massengruppierung als ausreichender Schmuck für das Äussere betrachtet wird. Unter solchen Bedingungen wirkt auch eine Anlehnung an mittelalterliche oder antike Einzelheiten nicht als Stilkopie; die Vermeidung einer solchen Anlehnung wirkt auch nicht revolutionär, ihre Anwendung vielmehr in der Regel als Weiterbildung gewisser eingebürgerter und bewährter Formen, ohne Altertümelei und dort, wo man sich stark genug fühlt, ganz unabhängig aufzutreten, geht eben Ererbtes neben Neubildungen zwanglos einher.

Die grosse Achtung vor der Selbständigkeit der Persönlichkeit kommt dabei dem Künstler zugute. Er hat Gelegenheit sich auszusprechen, man räumt ihm den gebührenden Platz ein und gönnt ihm die nötige Freiheit der Gestaltung, die unerlässlich ist, häufiger wie bei uns. Dadurch, dass der Künstler bestimmten klaren Forderungen gegenübersteht, die alten Wohnsitten entspringen, vermag er mit den eigenen Ausdrucksmitteln den Bestellern näher zu kommen; der Bauherr muss nicht erst beim Bauen lernen, was er „will“ und „wollen darf“. Und doch besteht eine grosse



Edgar Wood, Haus in Edgerton bei Huddersfield, Yorkshire, Erstes Stockwerk (Aus: „Muthesius, Das englische Haus", Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Mannigfaltigkeit innerhalb der vorhandenen Grenzen, die man durch Anwendung alter, guter Grundsätze zu erweitern sucht.

Der nivellierende Einfluss der modernen Baumaterialien wird zu bekämpfen gesucht durch richtige Anpassung an die lokale Eigenart. In seinem Essay betont G. Dawber die Bedeutung, welche die „Ortsüblichkeit" für die Entwicklung charakteristischer Bauweisen hatte, wie man auf einer Reise leicht schon aus dem Baumaterial und der Art seiner Verwendung erkennen konnte, in welchem Distrikt Englands man sich aufhielt. In dem Haus „at St. Andrews" von R. S. Lorimer ist ein hübsches Beispiel dieser Bestrebungen neuerer Arbeit gegeben. Andere aber ähnliche Ziele drücken sich in der Gestaltung des Innenraumes aus.

Hier treten die Gegensätze von Alt und Neu stärker hervor und hier ist auch für die jüngsten Bemühungen, der künstlerischen Persönlichkeit zum individuellen Ausdruck zu verhelfen, der geeignete Schauplatz.

Die Zahl der Essays, welche Fragen der Innenausbildung betreffen, ist demgemäss überwiegend. Wenn die meisten derselben allgemeine Gesichtspunkte in Verbindung mit Rückblicken enthalten, so tritt uns in Frank Brangwyns Darstellung so recht die Art einer künstlerisch geschlossenen Individualität entgegen. In seiner Besprechung des Heims und seiner Schlafräume gerät er von selbst bei der Betrachtung bestimmter Forderungen und Bedingungen in die Lage zu sagen, wie er sich in einem gegebenen Fall ihre Erfüllung denkt und die Abbildungen eines reizvollen Schlafraumes illustrieren seine anregenden Worte.

Von George Walton ist besonders in einem feingestimmten Speisezimmer (Diningroom at the Leys, Eistree) ein Gegenstück gegeben; Wohnräume und Hallen von Lutyens, Lorimer, Voysey zeigen zahlreiche andere feine Lösungen nach moderner Anschauungsweise, während durch Belcher, Brierley, Shaw und andere die ältere, noch mehr auf historischer Basis stehende Auffassung ausgedrückt wird. In seinem Essay gibt uns Mervyn Macartney eine ganze Entwicklungsgeschichte eines der wichtigsten Teile des Hausinneren: der Halle und betont den ungünstigen Einfluss, den der Import ausländischer Ideen (insbesondere vom italienischen Palazzo), zeitweilig im englischen Heim geübt hat. Manche Abbildung zeugt noch davon. Doch zeichnet im allgemeinen das gute englische Interieur der Mangel an „Architectur" vorteilhaft aus und nur der Kamin-

platz (chimneypiece und fire place) verleitet zu häufig zur Sünde gegen den guten Geist.

Macartney sieht Gespenster auftauchen, welche das englische Heim neuerlich bedrohen: das Überhandnehmen des Hotellebens (in Amerika eine bereits verbreitete Thatsache), das Wachsen der Flats (Zinskasernen), die Einführung des Lifts in das Wohnhaus, welcher die Haupttreppe verdrängt.

Solche Gefahren sind zum Glück in England wohl noch wenig mächtig und berechtigen den Künstler zu einer energischen Opposition, wenn er auch in die Situation kommt, dafür getadelt zu werden, dass er modernen Strömungen nicht genug entgegenkommt. Wo ein so kostbares Gut wie das Heim auf dem Spiele steht, muss mancher scheinbare Vorteil des Fortschrittes im Verkehrsleben freiwillig geopfert werden können. Besonders für den Zinshausbau kann ja der Kontinent genug warnende Beispiele abgeben.

Edgar Wood, Haus in Edgerton bei Huddersfield, Yorkshire, Erdgeschoss (Aus „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Den Schluss des Buches macht eine Sammlung von Möbeln und Dekorationsgegenständen. Alten Stücken aus der Sammlung von J. Orrock stehen moderne Arbeiten von Walton und anderen gegenüber.

Wer aus ihnen und aus den Interieurs herauslesen will, in welcher Richtung sich das moderne englische Möbel entwickelt, wird das vorwiegende Streben nach Einfachheit erkennen, das Streben nach Zusamenhang mit der ganzen Raumbildung, in der das reichere alte Möbel oft nicht mehr den richtigen Anschluss findet. Es stehen den Räumen mit einer Museumswirkung, wie sie bei der Anhäufung guter alter Stücke leicht entsteht, diejenigen gegenüber, in denen der einheitliche künstlerische Gestaltungstrieb siegreich waltet und gerade solche Arbeiten machen den stärksten und anregendsten Eindruck.

Sehr erfreulich ist es ja, dass sogar schon geschäftliche Unternehmungen bestehen, die in ernster und gediegener Weise die Ausbildung gewisser



Edgar Wood Haus in Edgerton bei Huddersfield, Yorkshire (Aus „Muthesius, Das englische Haus", Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G m. b. H., Berlin)

einfacher Innenräume leisten (wie Heal & Son), um jenen entgegenzukommen, die unbedingt Fertiges sehen wollen. Doch bestehen solche Spezialleistungen wie Heals Schlafzimmer auch in England noch sehr vereinzelt.

Charles Spooner entrollt die ganze Entwicklungsgeschichte des Möbels und betont zum Schluss auch die grossen Schwierigkeiten, welche bei einem so empfindlichen Gegenstand, wie das Möbel es ist, der geschäftsmässigen Erzeugung gegenüber stehen. Tatsächlich ist es gerade diese Frage, die auch in England noch nicht zu vollkommen befriedigenden Lösungen geführt werden konnte, obwohl dort die Verhältnisse weit besser liegen wie bei uns. Der Engländer braucht nicht so oft daran erinnert zu werden, dass eine gute Tischlerarbeit einen entsprechenden Aufwand von Liebe, Zeit und Geld erfordert und dass bei kleinen Mitteln eine Beschränkung des dekorativen Reichtums und Vereinfachung des Materials unerlässliche Voraussetzungen sind.



Edgar Wood, Halle im Hause in Edgerton bei Huddersfield, Yorkshire (Aus „Muthesius, Das englische Haus“, Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Über die Behandlung der Wand wird viel Gutes gesagt und gezeigt und obwohl der Beginn der modernen Bewegung in England sich gerade in der Ausbildung der Tapete nicht genug tun konnte, wird heute mit Recht wieder die ruhige, möglichst tonige Wand gefordert, in der das Muster zurückzutreten hat, das Ornament nur für den oberen Abschluss gespart bleibt. Die weisse Zimmerdecke ist auch ein gutes englisches Vermächtnis. Wir könnten derartiger Detailfragen noch viele herausgreifen, ohne den mannigfaltigen Inhalt zu erschöpfen.

Es wäre ja auch verlohnend, aufzuzeigen, wie unter den Künstlern, die zu Worte kommen, verschiedene Richtungen sich bekämpfen, wie zähe alte Grundsätze fortwirken. Doch wird das alles besser direkt aus dem Buche und seinem Abbildungsmaterial entnommen, das im Gegensatz zu den kontinentalen Verhältnissen eine Einheit bei aller Verschiedenheit aufweist, die uns grossen Respekt vor der englischen Wohnbaukunst einflössen muss.

*　*　*

Wer die neueren Leistungen der englischen Wohnbaukunst mit Interesse verfolgt, wird sich naturgemäss die Frage vorlegen müssen, wie es denn eigentlich gekommen ist, dass das Inselreich eine so grosse Überlegenheit auf diesem Gebiet erringen konnte, eine so grosse Sicherheit in der Beantwortung und Lösung gerade jener Aufgaben, denen gegenüber bei uns heute Ratlosigkeit und Verwirrung vorherrschen.

Hermann Muthesius gibt in seinem soeben bei E. Wasmuth, Berlin, erscheinenden grossangelegten Werke: „Das englische Haus" hierüber klaren und erschöpfenden Aufschluss. Der erste Band, die „Entwicklung" des Hauses behandelnd, liegt schon vor, ein zweiter über „Bedingungen, Anlage und Aufbau", ein dritter über den „Innenraum" sind angekündigt.

Schon das, was bereits im ersten Bande geboten wird, füllt eine Lücke in der deutschen und vielleicht auch in der englischen Literatur, der ein übersichtlich zusammenfassendes Werk dieser Art noch fehlt, so grossartig auch die mannigfaltigen englischen Publikationen über verschiedene Einzelgebiete auftreten.

Die Lektüre dieses lebendig und anregend geschriebenen Werkes kann nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck hervorzurufen. Mit germanischer Gründlichkeit sind die Quellen aufgesucht, die Beziehungen verfolgt und blossgelegt, so dass wir den Stammbaum des englischen Hauses von seinen alten Wurzeln bis zu seinem modernen Wipfel vor uns aufgezeichnet sehen. Und eine fesselnde Darstellung bringt alle die wichtigen einzelnen Verzweigungen immer wieder in Zusammenhang mit der Entwicklung der Kultur, wir begreifen die innere Notwendigkeit, mit der die Veränderungen hervorgegangen sind, wir fühlen den mächtigen Wachstumstrieb, der aus den gesunden Wurzeln durch den kräftigen Stamm in die heute so blühende Krone strömt.

Da ist vor allem eine prächtige Einleitung, in der die Grundlagen des englischen Volkscharakters, die Liebe zur Freiheit und zur Natur, die Stetigkeit der Lebensgewohnheiten, das Bedürfnis nach einem Machtgebiet stark und frei entwickelter Persönlichkeiten, als jene Triebkräfte aufgedeckt werden, die aus dem Einzelwohnhaus die Burg des Besitzers gemacht haben.

Da ist aus Klima und aus politischer Entwicklung aufgeklärt, warum die städtische Baukunst im Inselreich so sehr zurücktritt vor der ländlichen, in der allein das individuelle Wohnbedürfnis sich ausleben kann.

Da ist aber auch viel von der so wertvollen Nutzanwendung gesprochen, die der Kontinent mit seinem lebendig gewordenen Streben nach künstlerischer Kultur aus dieser fertig vor uns dastehenden und darum so mächtigen englischen Kulturentwicklung ziehen sollte.

„Man muss sich bei unseren heutigen Kunstbestrebungen in einem klar bleiben", sagt Muthesius, „eine künstlerische Kultur kann nur bei dem einzelnen beginnen und dieser einzelne kann seinen Kunstsinn nur in der Gestaltung seiner nächsten Umgebung, in seinen Wohnräumen und seinem



Sidney Mitchell, Halle aus dem eigenen Hause des Architekten in Gullane bei Edinburg (Aus „Muthesius, Das englische Haus", Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Hause betätigen, wenn wir von ihm irgendwelches Interresse an den uns am Herzen liegenden allgemeinen Kunstfragen voraussetzen wollen." Und weiter: „Es ist offenbar, dass hier nur das eigene Haus den Grund für unsere jetzt so viel befürwortete künstlerische Erziehung des Volkes abgeben kann. Das eigene oder gar selbstgebaute Haus nötigt von selbst zur Ausgestaltung und führt so unmittelbar in das Gebiet der künstlerischen Selbstbetätigung hinein. Von hier aus wird jeder den Schlüssel für die ausserhalb getriebene Kunst mitbringen und wenigstens die Möglichkeit erwerben, sich dem Verständnis der Künstlerkunst unserer Tage zu nähern."

Der Verfasser bemüht sich nun aus der historischen Entwicklung zu zeigen, wie so ganz „das englische Haus national-englisch" ist, das heisst ganz und gar englischen Vorbedingungen entspricht, ganz und gar die Verkörperung englischer Lebensgewohnheiten darstellt, ganz und gar den örtlichen klimatischen und geographischen Bedingungen angepasst ist und auch in seiner künstlerischen Gestaltung ganz und gar ein Produkt der heimischen Kunstentwicklung wurde.

Indem wir den Ursprung der Grundformen des Wohnbaues bis zum einfachsten Typus der sächsischen Besiedlungszeit zurückverfolgen, kommen

wir auf den gemeinsamen Boden, der das norddeutsche Haus wie das englische ursprünglich nährte. Aber während die Entwicklung des deutschen Hauses in der Städtebildung seine Basis fand, ist der Nährboden des englischen Hauses auf dem Lande zu suchen, wo aus dem Gutshof das befestigte Manorhouse des Landedelmannes entstand.

Die Tendenz, sein Heim in möglichster Freiheit zu gestalten, kennzeichnet schon den mittelalterlichen Bauherrn, der das Grundrisschema des von vier Seiten umbauten Hofraumes feststellt. Wir finden, dass trotz der Eroberung des Landes durch die Normannen, die alten sächsischen Wohnsitten lebenskräftiger waren als die der Eroberer, und dass der Burgbau der Normannen dem Wohnhausbau auf der Grundlage des Gutshofes weichen muss. Ein wesentliches Element der baulichen Gestaltung, die Halle, gleichfalls sächsischen Ursprungs, erfährt im frühen Mittelalter eine Blütezeit der Entwicklung, die ihren Glanz bis heute noch nicht ganz eingebüsst hat. Wenn auch die grosse und selbständige Bedeutung, die dieser Raum in der Zeit der ritterlichen Machtentfaltung in England besass, allmählig schwand, so blieb seine künstlerische Ausgestaltung insbesondere durch die glänzende Ausbildung des Zimmerwerkes vorbildlich und es blieb auch das Bedürfnis nach einem grossen Versammlungsraum im Hause lebendig.

Die wichtigste und anmutreichste Periode der Entwicklung des Heims fällt unmittelbar nach Ausgang der als „mittelalterlich“ bezeichneten Periode in die Elisabethische Zeit (1550—1630). Damals entstanden die „ancient homes for Lord und Lady built for pleasure and for state“, die noch heute vielfach in „Würde und Heiterkeit“ dastehen. Kein dreissigjähriger Krieg hat sie zerstört; der Reichtum des Landes an solchen Schätzen der Wohnbaukunst bewahrte es davor, selbst durch starke Stürme die Richtung gesunder Entwicklung ganz zu verlieren.

Und starke Stürme brachte wohl die lange Periode „palladianischer“ Nüchternheit für den Profanbau — die ganze zerstörende Macht akademischer Äusserlichkeit, architektonischer Phrasen. Konnte Bacon 1597 noch in seinen Essays über die Baukunst sagen: „Häuser werden gebaut, um sie zu bewohnen, nicht um sie zu betrachten; man gewähre daher der Nützlichkeit den Vortritt vor dem Gleichmass, es sei denn, dass beide zu erreichen seien“ — so kennzeichnet die von Inigo Jones eingeleitete Zeit (1630—1670) das berühmte Scherzwort Lord Chesterfields. Er gab einem Bewunderer der Fassade seines palladianischen Wohnhauses den Rat, sich ihr gegenüber ein Zimmer zu mieten, um sie gehörig geniessen zu können.

Der ganze, stetig entwickelte, unmittelbar aus den Bedürfnissen ausgebildeter Lebenskunst hervorgegangene Organismus des Elisabethischen Hauses war während dieser akademischen Zeit in einem Dornröschenschlaf befangen, bis der Romantizismus wieder die Wege ebnete, die zu dem verwunschenen Bau führten.



James A. Morris, Eintrittshalle im Landhause Hinton House in Ayr, Schottland (Aus „Muthesius, Das englische Haus", Bd. I. Verlag von Ernst Wasmuth, G. m. b. H., Berlin)

Der mächtige Bann, der stärker als irgendwo am Kontinent die Freiheit der Gestaltung des Hauses hemmte, konnte nur durch einen noch mächtigeren Gegner gehoben werden. Und dieser Gegner war die wiederauflebende Begeisterung für das Mittelalter, genährt durch die romantische Bewegung in der Literatur, die nirgends so mächtig auftrat, wie gerade in England. Und hier zeigt sich die merkwürdige Erscheinung, dass das, was allerwärts im Grunde nur eine neue Gefahr war, die gelehrte Architektur, der Eklektizismus des XIX. Jahrhunderts, dass gerade dieser in England zu einer Gesundung und Kräftigung des Hausbaues zurückführte. Wenn man aber bedenkt, wie das ganze schöne Land mit trefflichen Leistungen der besten Wohnbaukunst versorgt war, wie die nicht formale, sondern innerlich lebenskräftige konstruktive Anschaungsweise und praktische Klarheit in der englischen Baukunst nie ganz verschwand, der das üppige Barock und Rokoko des Kontinents fehlte, so begreift man, dass die Rückkehr zur Tradition nicht allzu schwierig war.

Die Blüte der englischen Hausbaukunst war nur eine Ausgestaltung des vom Ausgang des Mittelalters übernommenen Vermächtnisses ohne grosse formale Umwälzungen; der Klassizismus blieb ein fremdes Reis auf

heimischem Stamm, das allerdings eine Zeitlang sehr üppig gedieh und, wie es scheint, sogar in neuester Zeit wieder zu treiben beginnt.

Die theoretisierende Periode des XIX. Jahrhunderts bahnte an, was durch einige temperamentvolle, energische Künstler in die Tat umgesetzt werden sollte, die Wiederbelebung des Hausbaues, eine spezifisch englische Renaissance der neuesten Zeit. Und dieser Neubelebung verdankt England eine Blütezeit des Wohnhauses, die wir selbst mit erleben und die bereits ihre segensreiche Wirkung auf den Kontinent ausgeübt hat.

Nie waren ja die hauptsächlichen Triebfedern, das Bedürfnis nach dem eigenen Heim, die Liebe zum Lande, die Abneigung gegen die städtische Überkultur aus dem englischen Volke verschwunden.

Die Bedingungen der Wohlhabenheit breiter Schichten, aufblühenden Handels und Gewerbes waren gleichfalls vorhanden und so konnte es künstlerischen Vorkämpfern gelingen, das wertvolle Vermächtnis aufzunehmen und auszubauen.

Zwei parallel laufende Strömungen wirkten zusammen. Erstlich die von Ruskin angeregte, in W. Morris verkörperte Reorganisation des Kunstgewerbes, die der handwerklichen Vollkommenheit, dem Naturstudium, der ehrlichen Konstruktion wieder Geltung verschaffte; diese Bewegung war anfänglich noch im Banne der mittelalterlichen Formgebung, von der sie sich selbst allmählig befreite. Zweitens die Umgestaltung des eigentlichen Hausbaues durch Ph. Webb, E. Nesdfield und N. Shaw, welche ihre formale Anregung in den so malerischen und wirksamen ganz einfachen kleinen Wohnbauten der städtischen Umgebungen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert fanden, deren volkstümlicher Charakter nicht ganz zutreffend mit dem Namen Queen Anne-Style gekennzeichnet wurde. In der Ausbildung dieser Anregungen vollzog sich die fast vollständige Befreiung von Stilfesseln.

Die freieste und vollkommenste Ausbildung des Grundrisses, dem keine regelmässige Achsenteilung oder symmetrische Massendisposition mehr hinderlich war, brachte den so hochstehenden Ausdruck des raffinierten modernen englischen Wohnbedürfnisses hervor, wie er in den zahlreichen Leistungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts vorliegt. In formaler Hinsicht wurde durch die freie Handhabung des einfachen Apparates „die schlichte Ziegelfläche, das Pfannendach, die ziegelbehangenen Giebel, die seitwärts aufsteigenden Schornsteine, das weiss gestrichene Holzwerk der Fenster- und Türrahmen, vor allem aber die ausserordentlich anziehenden Fenstermotive in der alt-bürgerlichen Baukunst“ eine natürliche Ausgestaltung von innen nach aussen erreicht. Örtliche Anregungen, wie hier die Benützung von Feld- und Bruchstein zur Mauerbildung, dort die Aufnahme des Fachwerkbaues, gelegentliche Einflussnahme der so verwandten holländischen Motive des Wohnbaues, dann wieder Verschmelzung mittelalterlicher Traditionen gestatteten bei der gründlichen Verarbeitung, die sie fanden, eine grosse Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der stets von der Wirkung des Innenraumes und von der Anpassung an die umgebende Natur beeinflusst

war. So wurde nicht nur für das opulente Erfordernis des adeligen Landsitzes sondern für den bürgerlichen Mittelstand, das grosstädtische und das kleine Wohnhaus der Umgebung und für das Arbeiterhaus die künstlerische Form gefunden.

Wenn der fruchtbarste und umfangreichste Geist der Bewegung, N. Shaw, heute als bejahrter Mann mit Anderen klassizistischen Einflüssen folgt, so ist diese Tatsache als ein Rückschritt zu empfinden. Sie vollzieht sich allerdings derzeit in England mehr auf dem Gebiete des öffentlichen Bauwesens und konnte bis jetzt die Verdienste der Engländer um den Wohnbau noch nicht erheblich schmälern. Auch hierin unterscheidet sich ja die Entwicklung des englischen Hauses so wesentlich vom kontinentalen und für uns gültigen Typus. Während bei uns die Keimperiode der modernen bürgerlichen Kultur in das Ende der klassizistischen Zeit fällt, ist sie für England so erheblich früher eingetreten, dass der Klassizismus bereits eine Erstarrung bewirkte.

An der grossen Zahl begabter Schüler der genialen Reformatoren ist eine lebendige Weiterbildung ihrer Ideen zu beobachten. Einerseits erlangte der handwerkliche Teil des Hausbaues durch das Studium der alten so wertvollen zunftmässigen Techniken eine Vollkommenheit in der Behandlung des Materials, wie sie anderwärts nirgends auftritt und vielleicht auch kaum erreichbar ist, und andrerseits wurde der Neigung zur Einfachheit der äusseren Gestaltung gefolgt durch eine immer zunehmende Strenge und Geschlossenheit der äusseren Erscheinung, die mit dem nebligen Klima, den seltenen Sonnenblicken auch eine praktische Begründung hatte. Was aber vielleicht die grösste Bedeutung für die überzeugende Wirkung der künstlerischen Gestaltung insbesondere auf unsere eigenen Verhältnisse hatte, das ist die endliche Vereinigung jener beiden früher erwähnten Strömungen. Der Architekt nahm auch die dekorative Ausgestaltung des Hauses ganz in seine Hand, er denkt nicht mehr bloss an Grundriss und Aufbau, die fertige Wirkung des eingerichteten Raumes in seiner farbigen Erscheinung ist der Ausgangspunkt seiner Betrachtungen. Ausserdem trat die Befreiung von Stylfesseln in das Stadium der vollen Selbständigkeit, die nach Neubildungen strebt und in der Betonung der künstlerischen Persönlichkeit den Sieg der künstlerischen Einflussnahme sieht.

So ist der englische Architekt Schritt für Schritt, wie es dem konservativen Volkscharakter entspricht, zur höchsten Verfeinerung und Vertiefung im Hausbau gelangt; und was der südliche Teil der Inselbevölkerung nicht immer bis zur letzten Konsequenz verfolgen wollte, hat der nördliche Teil sich zum besonderen Ziel gesetzt. Es sind vorwiegend junge schottische Künstler, die diese „Künstlerkunst“ im Heim betätigen.

Parallel mit der Entwicklung des Hauses und seiner Einrichtung läuft diejenige des Gartens, welcher wie einst auch heute wieder als untrennbar vom architektonischen Gedanken empfunden wird und mit zu einem wichtigen Schaffensgebiet des Architekten gehört. Es ist ungemein anregend,



Buntglasierter Hafnerkrug aus der Werkstätte des Paulus Preuning in Nürnberg, Mitte des XVI. Jahrhunderts (Historischer Verein in Würzburg)

der frischen Darstellung Muthesius zu folgen, die stets durch interessante Abbildungen und sehr eingehende Literaturnachweisungen ergänzt wird. In Bezug auf die ersteren konnte sich der Autor umsomehr beschränken, als ihm die zahlreichen modernen Kunstzeitschriften gut vorgearbeitet hatten und als es andrerseits keineswegs seine Absicht war, ein „Bilderbuch“ zu geben, er wollte eine Entwicklungsgeschichte schreiben. Darum bilden auch die zahlreichen Grundrisse beinahe ein wichtigeres Aufklärungsmaterial als die Aussen- und Innenansichten. Die Literaturnachweisungen geben dem kontinentalen Leser ein überraschendes Bild von der immensen Rührigkeit und Beharrlichkeit, mit der der Engländer nicht bloss die bedeutenden Leistungen alter und fremdländischer Kunst sondern noch viel mehr den reichen Schatz der eigenen Heimat wissenschaftlich bearbeitet. Und fast in jeder Epoche begleiten wichtige literarische Arbeiten in Darstellungen die Veränderungen im Geschmacksleben. Leider ist in den meisten festländischen Bibliotheken wenig von diesen kostbaren Arbeiten zu finden. Die Engländer sind selbst zu grosse Freunde gewählter Bücherschätze.

All das, was wir heute so schwer vermissen, den direkten Zusammenhang mit der Vergangenheit, die Volkstümlichkeit der Formensprache, die gefestigte Lebensgewohnheit, die „Bodenständigkeit“, wie ein modernes Schlagwort lautet, all das sehen wir im modernen englischen Haus in ausgeprägter Form. Die grossen Umwälzungen in dem politischen Leben des Kontinents haben die Verbindungen wiederholt abgerissen, die sich das englische Volk mit seiner auf individueller Freiheit aufgebauten Verfassung, mit seiner Abgeschlossenheit nach Aussen bewahren konnte.

So tritt uns in dem englischen Hause nicht nur eine künstlerische Einzelleistung sondern das Ergebnis einer beharrlichen und stetigen Kulturentwicklung eines hochbegabten Volkes entgegen; es wird in seinen Schlusssätzen von Muthesius so anziehend zusammengefasst, dass wir nichts besseres tun können, als unsere kurze Darstellung mit seinen Worten zu beschliessen.

„Der englische Hausbewohner will in seinem Hause Ruhe haben. Eine saubere Behaglichkeit, die vollentwickelte Bequemlichkeit, das ist es,

worauf es ihm ankommt. Ein Mindestmass von „Formen“ und ein Höchstmass von ruhiger, behäbiger, aber dennoch frischer Stimmung, das strebt er an. Seine Vorliebe liegt unausrottbar bei dem Ländlichen und Bäurischen. Jeder solche Anklang scheint ihm ein Band an die geliebte Mutter Natur zu sein, der das englische Volk trotz aller hohen Kultur treuer geblieben ist als irgend ein anderes Volk. Das heutige Haus ist ein Zeugnis dafür. Wie es vom Blumengarten umgeben und von der Strasse weit abgewandt, sich nach den breiten, saftigen Rasenflächen erschliesst, die die frische Kraft und Ruhe der Natur ausströmen, wie es, breit hingelagert, mehr das Schützende, den Unterschlupf ausdrückt, als Pomp und architektonische Entfaltung anstrebt, wie es weit ab von aller Kultur irgendwo im Grünen versteckt liegt und von den Bewohnern täglich die Opfer der Überwindung weiter Entfernungen fordert, die diese aus Liebe zu ihm gern bringen, wie es lustig in der Farbe und massig in der Form sich der umgebenden Natur trefflich anpasst, so steht es heute da als ein Kulturerzeugnis der gesunden Neigungen eines Volkes, das sich bei allem Reichtum und aller vorgeschrittenen Kultur den Sinn für das Natürliche in bewundernswertem Masse bewahrt hat.“



Buntglasierter Hafnerkrug aus der Werkstätte des Paulus Preuning (Bayerisches Nationalmuseum in München)

* * *

Eine sehr willkommene Ergänzung zu den historischen Untersuchungen über die Entwicklung des englischen Hauses bietet eine gross angelegte neue Publikation von Charles Latham: „In English Homes,“ welche kürzlich erschien.* Sie will mit Benützung der photographischen Reproduktionstechnik das den modernen Kunstfreunden bieten, was J. Nash in seinen „Mansions of England“ in „The Olden Times“ vor mehr als einem halben Jahrhundert für seine Zeit durch geschmackvolle Zeichnungen geleistet hat. So vollkommen aber auch die grossen von der Lichtfülle der englischen Innenräume begünstigten Lichtbilder und ihre Wiedergabe durch den Druck erscheinen, so reichhaltig und mannigfaltig das Gebotene bei der Fülle des Vorhandenen seine musste — einen fruchtbringenden Genuss kann nur der wohl vorbereitete Betrachter empfangen, der Unzusammenhängendes zu ordnen, zeitlich Verschiedenes zu trennen weiss.

* In English Homes, the internal character, furniture and adornments of some of the most notable houses of England, historically depicted from photographs specially taken by Charles Latham 1904. Published at the offices of „Country Life“.



Buntglasierter Hafnerkrug aus der Werkstätte des Paulus Preuning in Nürnberg, Mitte des XVI. Jahrhunderts (Kunstgewerbemuseum in Köln)

Die grossen alten, die Kunst vergangener Jahrhunderte repräsentierenden Bauten sind zumeist heute noch bewohnt und waren es vielfach in der ganzen Zwischenzeit. Veränderungen am alten Bestande, Zubauten und vor allem neue Einrichtungen verwirren die Erscheinung, die nur selten eine einheitliche und geschlossene bleiben konnte.

Dies vorausgeschickt, werden wir einen Überblick über das Gebotene am besten erlangen, wenn wir nicht den 58 geschichtlichen Darstellungen einzelner Schlösser, sondern eher der übersichtlicheren historischen Einführung folgen und uns das durch den künstlerischen Charakter und die zeitliche Entstehung Zusammengehörige aneinanderreihen.

Da tritt uns vor allem die früheste und grossartigste Raumbildung von spezifisch englischem Charakter entgegen, die mittelalterliche Halle, die einst zugleich Wohn- und Festraum, Speisesaal und Versammlungsort war, welche der Besitzer mit seinen Untergebenen teilte. Die prächtige Ausbildung der freien Dachstühle mit den kühnen und geschmackvollen Zimmerwerkskonstruktionen und den Dimensionen von Kirchendächern; das Getäfel der Wände und die grossen Fenster in ihnen, die oft vom niedrigen Parapet bis an den Dachanfang reichen; die eingebauten geschnitzten Holzwände, welche Vorraum und Zugang abtrennen und die Galerie für die Sänger unterstützen (minstrels gallery), ja sogar Teile des Mobilars, die mächtigen Eichentische und Bänke für die Mannschaften sind noch in vielen schönen Beispielen erhalten und werden trefflich vorgeführt. Dann finden wir die Haupträume aus dem Elisabethischen Haus durch glänzende Beispiele vertreten: die lange Galerie mit ihrer malerischen Wirkung, die prächtigen Stiegenhäuser mit ihrem geschnitzten Holztreppeneinbau. Die heitere Pracht dieser Räume, welche zur ernsthaften Würde der Hallen einen Gegensatz bildet, ist durch ihre Ausstattung mit wertvollen Bildern und herrlichen Gobelins und bequemem Mobilar der lebhafte Ausdruck einer genussfreudigen und kunstsinnigen Zeit. Wenn sie auch mit einer grossen Kunstblüte anderer Länder zusammenfällt, wie jener Italiens, ist ihr Gestaltungstrieb in England doch so kräftig gewesen, dass die nachweisbaren ausländischen Einflüsse

vollkommen verarbeitet erscheinen in der Eigenart des Inselreiches.

Erst der Palladianischen Zeit war es vorbehalten, den fremden Einfluss zum herrschenden zu gestalten und so glänzend auch die formale Ausbildung der italienischen Erbschaft auftritt, die „Kubusräume“ mit ihrer Dekoration in Stuck und Marmor, die Hallen und Galerien mit ihrer strengen Säulenstellung des geläuterten Klassizismus üben trotz aller formalen Vollendung jene erkältende Wirkung, die äusserer Prunk ohne inneres Leben stets zur Folge hat. So überzeugend und packend der Eindruck der älteren englischen Eigenart wirkt, so wenig vermag die akademische Pose des Palladianismus zu überzeugen, sie könnte überall entstanden sein und besitzt nichts von der Seele des englischen Volkes. Sehr reizvoll sind die Innenansichten durch Veduten und Ausschnitte von Teilen der Aussenarchitektur unterbrochen, die zumeist den besten und wohlerhaltensten Bauten entnommen wurden. Sogar ganz moderne Arbeiten sind eingereiht, von denen die eine, von einem der jüngsten englischen Architekten, Lutyens, herrührend, die treffliche Weiterbildung des national-englischen Baucharakters repräsentiert, während die andere, von Bodley, die volle Herrschaft der Stylkopie fremder, insbesondere italienischer Vorbilder aufweist.



Buntglasierter Hafnerkrug mit dem Wappen der Imhof, Werkstätte des Paulus Preuning (Sammlung Oppenheim in Köln)

Es ist angesichts dieser Schwankungen im Geschmack der so baulustigen und so sammelfreudigen englischen Aristokratie und Plutokratie nicht zu wundern, dass neben den zahlreichen erstklassigen Typen englischer Hausbaukunst und englischen Kunstgewerbes Proben charakterloser Industrie mit einherlaufen, sich eindrängen, aber jedes geschulte Auge wird sie als Eindringlinge auch auszuschalten verstehen. So bietet die schöne Veröffentlichung, mit der entsprechenden Vorsicht benützt, eine reiche Quelle künstlerischer Anregungen, die ihresgleichen nicht sehr oft hat.

Der überwältigende Reichtum des Inselreiches an Schätzen alter Hausbaukunst und altem Kunstgewerbe kommt in dieser reichhaltigen Auslese zu überraschendem Ausdruck. Er lässt es begreifen, dass in diesem Lande die Liebe zur Tradition immer wieder feste Wurzeln findet und neue Blüten treibt.

DER FERTIGER DER SOGENANNTEN HIRSCHVOGELKRÜGE VON ALFRED WALCHER v. MOLTHEIN-WIEN



S wurde zwar schon wiederholt nachgewiesen, dass der vielseitige Künstler Augustin Hirschvogel der Fertiger jener Hafnerkrüge, welche ihm bisher zugeschrieben wurden, nicht gewesen sein kann, aber trotzdem haftet sein Name noch immer an diesen Schöpfungen Nürnberger Hafner.

Der Grund liegt wohl darin, dass man die Nachrichten des Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfer allzu ernst genommen hat und Karl Friedrich auf diese Nachrichten hin sein Werk über „Augustin Hirsvogels Tätigkeit als Töpfer“ aufbaute. So hat sich die Ansicht, dass die in Rede stehenden Krüge mit gefärbten Blei- und Zinnglasuren über Reliefauflagen Arbeiten des Hirschvogel sind, hauptsächlich auf Grund der Neudörferschen Nachrichten und der Publikation Friedrichs lange erhalten.

Die Ausführungen des Direktors Otto von Falke sowie anderer Fachschriftsteller und ihr Nachweis, dass die bezeichnete Gefässgruppe erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts — somit zu einer Zeit, wo Hirschvogel nicht mehr in Nürnberg tätig war — entstanden sein kann, genügten wohl zur Ausscheidung der falschen Bezeichnung in Museen und in Fachkreisen, nicht aber im Kunsthandel. Beim Fehlen eines andern Namens haben Sammler und Kunsthändler an Hirschvogel als den vermutlichen Erzeuger solcher Hafnerkrüge festgehalten.

Durch die Publikation der Nürnberger Ratsverlässe in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik hat nun der Verfasser, Dr. Th. Hampe, äusserst wertvolles Material zur Geschichte des Nürnberger Kunstgewerbes zugänglich gemacht. Bisher sind die beiden ersten Bände, welche die Zeit von 1474 bis 1618 umfassen, erschienen; der dritte Band, das Namens- und Sachregister zu den beiden vorhergehenden, wird den Wert der Hampeschen Arbeit noch um ein Bedeutendes erhöhen.

Was die vorliegende Angelegenheit betrifft, so gewinnen wir aus diesen Ratsverlässen ein ganz neues Bild der Tätigkeit Hirschvogels in Nürnberg. Wir erwähnen hier vorläufig nur das eine, dass an der Ansicht Friedrichs, der Künstler habe von 1534 bis 1538 in Venedig geweilt, nunmehr stark gerüttelt wird. Nach den Ratsverlässen war Hirschvogel vom Jahre 1536 bis 1541 in Laibach. Er hat selbst darum angesucht, denn er wollte sein Bürgerrecht für Nürnberg nicht verlieren. Der Stadtrat bewilligte es, soferne Hirschvogel die zwanzig Gulden ausstehender Schuld sofort zu zahlen bereit sei. Im Jahre 1539 wird ihm das Recht zum Aufenthalt in Laibach verlängert und

am 16. April des genannten Jahres ausdrücklich bemerkt, dass darüber Nachricht nach Laibach zuzustellen sei. Dorthin erhält auch der Künstler seine Remuneration von acht Gulden für einen Plan der „türckisch grenitz“, den er der Stadt Nürnberg verehrte (26. Juni 1539).



Buntglasierter Hafnerkrug mit durchbrochener Wandung, aus der Werkstätte des Paulus Preuning, Nürnberg um 1560 (Rosgartenmuseum in Konstanz)

Eine längerdauernde Anwesenheit Hirschvogels in Venedig ist daher sehr zu bezweifeln, wenn ihn auch sein Aufenthalt in Laibach gewiss zu einer Fahrt nach Italien anregen musste. Der Besuch der Lagunenstadt wäre eventuell in das Jahr 1537 oder nach 1540 anzusetzen, da der Künstler 1538 mit der Aufnahme der türkischen Grenze, 1542 mit der Verfassung seiner Geometrie beschäftigt war, gleichzeitig in Oberösterreich kartographisch arbeitete und bereits 1543 wieder Glasgemälde an Khevenhüller liefert. Von 1543 bis zu seinem Tode ist dann Wien sein bleibender Aufenthalt.

Die Worte Neudörfers über Hirschvogel „der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Bürger“ verlieren sehr viel an Glaubwürdigkeit, wenn wir aus den Ratsverlässen, somit aus unanfechtbaren Dokumenten ersehen, dass er Nürnberger Bürger geblieben ist, selbst bei einem fünfjährigen Aufenthalt in Laibach. Die Worte „gen Venedig“ bezeichnen also die Richtung, in der sich Hirschvogel von Nürnberg entfernt hat. Neudörfer hat gewiss auf die Mitteilungen seiner Freunde und auf das allgemeine Stadtgespräch hin in seinen Nachrichten vieles falsch, vieles undeutlich wiedergegeben. Das Biographische, das er mitteilt, mag bei der Genauigkeit dieses Mannes aber noch immer ernster zu nehmen sein als sein Urteil über Künstler und ihre Werke. Es reicht bei einem Manne, der bei Adam Kraft den Fleiss dem künstlerischen Können voranstellt und der seine beiden Lehrer Schmied und Etzlaub mit Dürer, Penz und andern in einem Atemzug nennt, nicht weit über jenes eines mittelmässig Gebildeten hinaus.

Nach dem Vorangeführten kann also Eva, die Frau Augustin Hirschvogels, eine Laibacherin gewesen sein. Sache der Laibacher Lokalforschung ist es nun, festzustellen, ob sie, die schöne Venetianerin, aus dem Hause des Maestro Lodovico in San Paolo oder die Tochter eines bescheidenen Laibacher Bürgers war.

Dann wird man vielleicht auch den Ausdruck „welsch“, mit welchen Neudörfer die der angeblichen Hafnerwerkstätte Hirschvogels entstammenden Öfen, Krüge und Bilder charakterisiert, leichter verstehen können; wenn auch nach unserer Ansicht, alles was Neudörfer dort gesehen haben mag, Arbeiten des Oswald Reinhard und des Hans Nickel waren, daher mit Hirschvogel nicht viel zu tun haben.



Buntglasierter Nürnberger Hafnerkrug, Hafner Paul Preuning oder seine Nachfolger (Königl. Porzellanmanufaktur in Berlin)

Als der eigentliche Kunsttöpfer erscheint in jener Zeit Oswald Reinhard, denn er ist es, welcher Hirschvogel bei seinem Eintritt in das Kompagniegeschäft Reinhard - Nickel - Hirschvogel zu unterweisen hat. Warum sich letzterer mit den beiden Hafnern vereinigen wollte, ist erklärlich. Er wollte Versuche in der Herstellung venetianischer Glaswaren machen und benötigte hiezu ein Lokal, wie es nur eine grössere Hafnerwerkstätte bieten konnte, umsomehr als er wahrscheinlich die Aufstellung eines Schmelzofens und eines Frittofens oder Kühlofens plante. Hiebei kam ihm gelegen, dass die beiden Kompagnons schon einmal in Venedig waren. Der Eintritt Hirschvogels in das Geschäft erfolgte im Frühjahr 1531. Im Dezember des gleichen Jahres scheidet daraus Oswald Reinhard. Der allgemein bekannte und geschätzte Künstler Hirschvogel galt Neudörfer natürlich als Chef der Werkstätte und so schreibt er ihm die Hafnerwaren zu, die Hans Nickel wohl im Vereine mit Reinhard schon vor dem Beitritt Hirschvogels erzeugt hat, während seiner Abwesenheit fort erzeugte und als deren Fertiger er noch gilt, als Hirschvogel Nürnberg für immer verlässt.

Der Ratsbeschluss vom 28. November 1530, welcher zuerst Hirschvogel mit Hafnern in Verbindung bringt und dahin lautet, dass den Hafnern ernstlich zu bedenken ist, dass sie Hirschvogels Gesellen und ihn unbehindert zu lassen haben, gibt der Tätigkeit Hirschvogels einen ganz andern Charakter als den eines Hafners, wenn man die weiteren Ratsverlässe ins Auge fasst. Der eine ordnet an, „in Erfahrung zu bringen, ob der Rauch, der infolge des Schmelzens aus Hirschvogels Werkstätte ausströmt, wirklich so schädlich sei“ (3. Jänner 1531). „Dem Hafner, der das venedische Glaswerk machen kann, sind 50 fl. gegen entsprechende Caution zu leihen“ (23. Jänner 1531). „Augustin Hirschvogel ist an einen andern Ort zu weisen“ (24. März 1531). „Es ist nach einem Platz für den Schmelzofen Hirschvogels Umschau zu halten“ (25. März 1531). „Dem Hirschvogel werden 10 fl. auf ein Jahr geliehen und mit Rücksicht auf seinen Ofen wird keine weitere Caution genommen“ (29. März 1531).

Wir können aus obigem nur die Versuche Hirschvogels, Glaswaren in der Art der venetianischen zu fertigen, folgern. Das Interesse des Stadtrates an der ganzen Angelegenheit, seine Sorge für die Umgebung der Werkstätte und die dem Hirschvogel zugekommenen Unterstützungen lassen

keinen Zweifel darüber walten, dass es sich um ein neues Verfahren, um eine neue kunstgewerbliche Technik gehandelt hat. Hafnerkrüge und Öfen mit farbigen Blei- und Zinnglasuren waren aber schon mehr als 20 Jahre vorher bekannt. Diese konnten es somit nicht gewesen sein.

Angenommen aber, Hirschvogel hätte sich wirklich mit dem Ofenbau, mit der Herstellung von Krügen und Bildplatten beschäftigt, so müsste doch irgend ein Stück erhalten sein, welches den Charakter seiner übrigen Arbeiten, seiner Radierungen, hauptsächlich aber seiner Gefässentwürfe trägt. Aber nichts dergleichen ist vorhanden. Trophäen, Blumenvasen mit Draperien, Engelsköpfe und Akanthusstäbe und anderes mehr dürfen wir doch nie für einen Künstler charakteristisch nehmen, wenn diese Ornamentmotive Gemeingut der deutschen Renaissance waren. Hirschvogel, der nahezu alle seine Blätter signiert hat, hätte sich gewiss auf dem ihm zugeschriebenen Ofen auf der Burg Nürnberg gezeichnet, wenn er ihn verfertigt hätte. Es sieht einem Künstler, der auf sein Selbstporträt die Worte „Famae fulgor abscondi non potest“ setzt, nicht ähnlich, dass er bedeutende Arbeiten aus seiner Werkstätte in die Welt treten liesse, ohne ihnen den Namen des Fertigers mitzugeben.



Buntglasierter Hafnerkrug, Nachfolger des Paul Preuning, Nürnberg, nach 1550 (Eugen Miller von Aichholz)

Den vorhin erwähnten Ofen auf der Burg zu Nürnberg möchten wir viel lieber zu Peter Flötner in Beziehung bringen. Die massvolle Dekoration und zahlreiche strenge Motive weisen auf Flötner und mahnen nicht an den willkürlichen, in seiner Phantasie überschwänglichen Hirschvogel. Dies schliesst nicht aus, dass der Ofen in der Werkstätte des Hans Nickel gefertigt wurde, da wir ja die Beziehungen Flötners zu Hirschvogel, dem der grosse Bildhauer einen steinernen Kamin in sein Haus am Schwabenberg schuf, kennen.

Gewisse Beziehungen Hirschvogels zur Nürnberger Hafnerkeramik werden wir jedoch stets zuzugeben haben. Der Einblick in die Technik, den er zuerst bei Oswald Reinhard, später bei Hans Nickel gewinnen konnte, haben ihn gewiss für die Sache eingenommen. Sein Aufenthalt im Krainlande gab ihm Gelegenheit, manches zu sehen; ob es sein Kompagnon Hans Nickel verwerten konnte, wissen wir nicht. Dagegen finden wir in Oberösterreich eine Nachblüte der Nürnberger Hafnerkeramik, die wir vielleicht ihm zu verdanken haben, wenn auch die ältesten uns erhaltenen noch gotischen, buntglasierten Öfen und Hafnergeschirre bereits Österreich



Buntglasierter Hafnerkrug, Nachfolger des Paul Preuning, Nürnberg, Beginn der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts (Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg)

angehören. Dies auszuführen behalten wir uns für die nächste Zeit vor. Was unseren behandelten Künstler betrifft, so wird wohl die schönste Stätte deutscher Kunst, Nürnberg, bei Hirschvogels sonstigen vielseitigen künstlerischen Eigenschaften darauf verzichten können, ihn einen Kunsttöpfer zu nennen. Er war es gewiss nicht.

Die Verfertiger der eingangs besprochenen hohen buntglasierten Schenkkrüge mit Reliefauflagen gehören der Hafnerfamilie Preuning (Breining, Präuning) an. Wir glauben dies aus nachstehenden Ratsverlässen entnehmen zu können:

„23. Juni 1548. Paulussen Preuning dem hafner, der die Krieg mit aim crucifix und daneben ain trummelschlager und pfeyffer gemacht, fayl gehabt und noch hat, alle dieselben Krüeg zerschlagen und im derhalb ins loch legen lassen.

23. Juni 1548. Paulus Preuning hafner im loch, seiner Krüeg halb, darauf er neben ainem crucifix trummel und pfeiffer und paurentenz gemacht und fayl gehabt, güetlich zu red halten, wer in dazu verursacht, wer im mer darzu geholfen, wie und warumb ers gethan, wie viel er derselben Krüeg und hefen gemacht, verkaufft und noch hab, ob er auch gein predig gangen, oder von wem er sollichs also zu thun angelernt und sein sag widerpringen; und, wo er nit sagen wil, pinden und petrohen.

25. Juni 1548. Auf Paulussen Preunings hafners im loch, sag sol sein gewessner Knecht beschickt ime furgehalten und ein angelobte sag von ime aufgeschriben, alsdann widerpracht werden.

26. Juni 1548. Paulussen Preunings hafners Knecht, wo er nit erscheinen wirt, annemen lassen.

6. Juli 1548. Countzen Preuning dem hafner sein beger ableinen und noch der zeit nit einkommen lassen.

18. Juli 1548. Countzen Preuning, den hafner aufs churfürsten zu Brandenburg fürpit auf ein bürgerliche straf einkommen lassen, dergestalt,

dass er sich aufn montag furn herrn bürgermeister stellen und auf weitern bescheidt warten soll.

23. Juli 1548. Countzen Preuning, den hafner 14 tag halb mit dem leib auf ein thurn straffen und wider einkommen lassen.“

Des weiteren wird in den Ratsverlässen nicht mehr von der Sache gesprochen und Paulus Preuning nur noch einmal und zwar am 27. August 1550 als Verkäufer seines Stadels bei den Karthäusern an Oswald Palldner erwähnt.

Erscheint nun die Hafnerwerkstätte des Paulus Preuning als jene, in welcher die verpönten Krüge mit der Figur des Gekreuzigten zwischen Spielleuten angefertigt wurden, so liegt doch bezüglich des eigentlichen Erzeugers und daher Schuldigen scheinbar Unklarheit vor.



Buntglasierter sächsischer Hafnerkrug. Bezeichnet: Merten Koller, Aneberg 1569 (Königl. Kunstgewerbemuseum in Dresden)

In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis der Hafnerknecht Kunz Preuning zum Meister Paul Preuning stand, wissen wir nicht. Es erscheint eigentlich auch hier nebensächlich. Gewiss ist jedenfalls, dass Paul Preuning Krüge mit der Figur des Gekreuzigten und solche mit Spielleuten angefertigt hat; weiters, dass einer seiner Gesellen oder Knechte, Namens Kunz Preuning, die zur Verfügung stehenden Modeln in einen derartigen Zusammenhang brachte, dass so ausgestattete Krüge in jener aufgeregten Zeit gewiss bedeutendes Aufsehen machen und den Rat der Reichsstadt zum Einschreiten nötigen mussten.

Kunz Preuning hat jedenfalls rechtzeitig Wind bekommen und sich auf fremdes, wahrscheinlich Baireuth-Kulmbachsches Gebiet geflüchtet, welches er leicht in einem Tag erreichen konnte. Die Nähe dieser brandenburgischen Lande erklärt auch die Verwendung des Kurfürsten von Brandenburg für eine nicht zu strenge Bestrafung des an Nürnberg Ausgelieferten. Von den Krügen, für welche zur Strafe Kunz Preuning vierzehn Tage im Turm an der Pegnitz verbrachte, ist uns wohl kaum ein Stück erhalten, wenigstens ist mir ein solches nicht bekannt. Sie wurden, wie der Ratsverschluss anordnet, in der Werkstätte des Meisters zerschlagen, wohl auch die bereits verkauften Exemplare sorgfältig aufgestöbert und in gleicher Weise vernichtet.



Buntglasierter Hafnerkrug, Nürnberg, 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts (Graf Hans Wilczek)

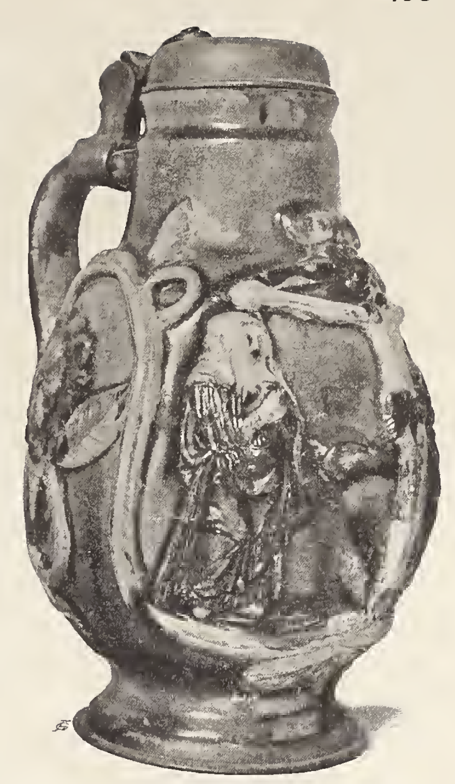
Sollte sich aber ein derartiges Exemplar doch in Zukunft noch finden lassen, so gehört es gewiss zu den grössten Raritäten.

Der Kontakt zwischen den Krügen des Paulus Preuning und den uns bekannten, bisher Hirschvogel zugeschriebenen Stücken liegt auf der Hand. Abgesehen davon, dass die meisten und bedeutendsten Exemplare vor die Mitte des XVI. Jahrhunderts zu datieren sind, finden wir die Kreuzigungsgruppe nur in einer Ausführung. Es ist stets derselbe Model, wie wir uns bei dem Krug im bayrischen Nationalmuseum in München und bei jenem im Besitze des historischen Vereins zu Würzburg überzeugen konnten. Die Pfeifer befinden sich auf dem brillanten Stück in der Sammlung Oppenheim in Köln. Es trägt das Wappen der Familie Imhof.

Dem Oppenheimischen Krug auf das engste verwandt ist jener im Museum zu Köln. Er zeigt uns die dort verwendeten Brustbilder in gleicher Wiederholung. Im Vordergrunde steht der Vorkämpfer des Protestantismus, Johann Friedrich der Grossmütige, Kurfürst von Sachsen. In weiteren Brustbildern glauben wir andere hervorragende Führer des Schmalkaldischen Bundes zu erkennen. Auch Karl V., Kaiser Ferdinand und seine Gemahlin Anna scheinen auf manchen Krügen dargestellt; doch ist die Porträtähnlichkeit in den meisten Fällen sehr gering. Da derartige Gefässe noch mehrere Jahrzehnte lang fort erzeugt wurden und dabei dieselben Modeln Verwendung fanden, stumpften sich die Reliefs ab. Ein später Krug dieser Kategorie ist jener im Rosgarten-Museum zu Konstanz. Der durchbrochene Mantel zeichnet diesen doppelwandigen Krug, welcher dem Beginn der Siebzigerjahre angehört, besonders aus.

Auch der Krug im Besitze der königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin wird der Paulus Preuningschen Gruppe anzureihen sein, während zwei weitere Gefässe dieser Art und zwar der Krug im germanischen Nationalmuseum und jener im Besitze des Grafen Hans Wilczek, einer andern Hafnerwerkstätte Nürnbergs, möglicherweise einem Nachfolger des Preuning angehören dürften.

Das herrlichste Stück der ganzen Klasse ist der aus der Auktion Thewalt in Köln in den Besitz des dortigen Kunstgewerbemuseums übergegangene grosse Schenkkrug. Den Hals umzieht ein doppelter, von behelmten Wachttürmen durchsetzter Zinnenkranz mit Schiesscharten, der vorne zu einem



Buntglasierter sächsischer Hafnerkrug aus der Zeit um 1570, Werkstätte des Martin Koller? (Graf Hans Wilczek)

Treppengiebel sich entwickelt und hinten von dem breiten Henkel überschnitten wird. Vollrunde Figuren in gegiebelten Nischen, biblische Darstellungen, der Nürnberger Wappenadler, Fruchtgehänge und Rosetten bilden den übrigen Schmuck dieses bedeutendsten aller Nürnberger bunt glasierten Hafnerkrüge. Ein kleiner Krug mit dem Nürnberger Wappenschild befindet sich in der Sammlung Albert Figdor.

Ähnliche einfachere Arbeiten wurden übrigens auch in den Nachbarländern erzeugt und kommen jene in Sachsen gefertigten den Nürnbergern am nächsten. Über die Beteiligung der österreichischen Alpenländer wird bei andrer Gelegenheit ausführlicher zu sprechen sein.

Was die sächsischen Arbeiten betrifft, so werden die beigefügten Abbildungen die Hauptunterscheidungsmerkmale gegenüber den Nürnbergischen am besten erläutern. Die bescheidene Verwendung von figürlichen Reliefauflagen zwischen zierlich verteilten, mit Buchenblättern besetzten Ranken ist ihnen charakteristisch. Daneben ist eine tiefdunkelblaue Glasur, welche in der Regel den ganzen Gefässkörper überzieht, und die schöne kräftige Ockerfarbe der Ranken und Blätter von besonderer Wirkung. Derartige Stücke im Besitze des Grafen Hans Wilczek in Wien, im Taunton Castle-Museum und das beste im königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden. Es ist am Halse mit „Merten Koller Aneberg" signiert und unten 1569 datiert. Sowohl Dr. von Eye in den Mitteilungen des sächsischen Altertumsvereins als auch Friedrich in seinem Werke über Hirsvogel lesen „Merten Moller", was somit unrichtig ist.

Der genannte Koller wird allgemein als der Verfertiger des Kruges und nicht als der Besteller angesehen. Immerhin ist die sächsische Provenienz durch das in mehrfacher Wiederholung auftretende und an den Ausläufern der reliefierten Ranken befestigte Medaillon mit dem Brustbilde des Kurfürsten Johann Friedrich nachgewiesen.

Die Model für die Kreuzigungsgruppe auf dem Koller-Krug in Dresden fanden auch bei dem kleinen Krug in der Sammlung Graf Wilczek Verwendung. Mit den beiden Vorgenannten, im Ranken- und Blattwerk übereinstimmend ist der Krug im Taunton Castle-Museum. Für seine Kreuzigungsgruppe gab ein Holzschnitt Cranachs die Vorlage.

Zu den Nürnberger Arbeiten zurückkehrend, wollen wir noch ausdrücklich bemerken, dass die Annahme „Preunings Krüge könnten etwa andere gewesen sein, als die in Rede stehenden, über Reliefauflagen bunt glasierten"

vollkommen haltlos ist. Es sind uns aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gar keine anderen deutschen Gefässe in dieser Ausstattung mit der Figur des Gekreuzigten, mit Spielleuten und ähnlichen Darstellungen bekannt. Warum kein Exemplar der Kunz Preuning-Krüge erhalten geblieben ist, wurde genügend erläutert. Seine Model mit den Bauerntänzen waren wohl nach den Behamschen Stichen kopiert. Im übrigen treffen alle Umstände bei unseren Krügen zu: „Die Nürnberger Provenienz, nachgewiesen durch die häufig auftretenden Wappen der Stadt und Nürnberger Familien, die in den Ratsverlässen genannten Darstellungen auf den Gefässen und endlich die Zeit, die ausgehende erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts, in welcher die protestantischen Fürsten Deutschlands den letzten Kampf gegen den katholischen Kaiser Karl führten, und sich in den Werken der grösstenteils reformierten Handwerker und somit auch in jenen der Nürnberger Hafner die Begeisterung für die Verfechter ihres Glaubens widerspiegelt."

Ausser den erwähnten Paulus und Kunz Preuning gingen noch, wohl von derselben Familie, dem gleichen Handwerk nach:

Magdalena Paulus Preunin, gestorben 1557. Ihre Werkstätte befand sich beim Tiergartnertor. (Nürnberger Totengeläutbuch).

Anna Paulus Preuning vom Tiergartnertor, gestorben 1562.

Margarethe Philipp Preunin vom Spitlertor, gestorben 1570.

Andreas Präuning, gestorben zwischen 1598 und 1600.

Matheus Präuning, gestorben bald nach 1600.

Stefan Präuning, gestorben im gleichen Jahre wie Matheus Preuning.

Alle vorbezeichneten Personen übten nachweislich das Hafnergewerbe in Nürnberg aus und es ist daher nicht ausgeschlossen, dass die späteren, an die Arbeiten des Paulus Preuning erinnernden Krüge diese zu Fertigern haben. Magdalena Paulus Preunin könnte die Mutter, Anna Paulus Preuning die Frau unseres Paul Preuning gewesen sein. Treffen diese Vermutungen zu, dann stand seine Werkstätte am Tiergartnertor.

Wie bereits angedeutet, ist es durchaus nicht ausgeschlossen, dass ähnliche Arbeiten auch von anderen Hafnern Nürnbergs gefertigt worden sind. Vielleicht erfahren wir hierüber Näheres in Zukunft; heute steht jedenfalls Preuning im Vordergrunde und beansprucht das meiste Recht, der Schöpfer jener Gefässgruppe zu heissen, die ebenso schön wie originell, heute so gesucht und mit enormen Preisen bezahlt, in Hirschvogel bisher nur einen Adoptivvater gefunden hat.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, möchten wir, bis die Resultate weiterer Forschungen noch engere Grenzen ziehen können, sechs Gruppen der Nürnberger Gefässtype aufstellen und zwar:

I. Kunz Preuning-Gruppe. Bunt glasierte Hafnerkrüge mit dem Kruzifixus zwischen Pfeifer und Trommler oder in Zusammenhang mit Bauerntänzen aus dem Jahre 1548.

II. Paul Preuning-Gruppe. Hafnerkrüge mit den vorgenannten Darstellungen, jedoch nicht in gleicher Gruppierung. Weiters solche mit



Brustbildern deutscher, vorwiegend auf protestantischer Seite stehender Fürsten. Szenen aus dem alten und neuen Testament. Häufig findet sich die Darstellung der wunderbaren Rettung Jonas. Der Henkel der Krüge, welche der Zeit 1540 bis etwa 1560 angehören, ist fast ausnahmslos zum Zopf gedreht.

III. Andreas Preuning-Gruppe. Hafnernerkrüge in ähnlicher Ausführung aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Die Nischenbildung tritt zurück. Es überwiegen mit Blüten und Blättern besetzte Ranken. Der Henkel ist in der Regel glatt. Diese Gefässe sind vielleicht das Erzeugnis mehrerer Nürnberger Hafner oder der Witwe Anna Paulus Preuning; wir fassen sie aber unter dem Namen Andreas Preuning, welcher nach 1598 starb, wohl mit mehr Wahrscheinlichkeit auf das Richtige zusammen.

IV. Sächsische Koller-Gruppe. Tiefblaue Glasur. Ockergelbe oder weisse, mit Buchenblättern besetzte Ranken. Bauchige Form der Krüge, glatter Henkel.

V. Österreichische Gruppe. In Anlehnung an die Nürnberger Arbeiten. Ausgang des XVI. Jahrhunderts und Beginn des folgenden. Vorherrschen einer meergrünen Glasur. Die Farbflächen werden häufig durch Linien, welche in den noch weichen Ton eingeschnitten sind, voneinander getrennt.

VI. Schlesische Gruppe. Die Studien über die schlesische Gefässkeramik sind noch nicht so weit gediehen, dass eine Aufstellung ihrer charakteristischen Eigenschaften berechtigt erscheint.

Zum Schlusse dieser Ausführungen kommen wir nochmals auf Paul Preuning zurück, weil Panzer unter seinen Nürnberger Porträten ein solches von Breining, den er als Handelsmann anführt, erwähnt. Das Blatt ist nicht häufig und fügen wir es daher bei. Der Dargestellte hatte im Jahre 1593 das Alter von 67 Jahren, war somit 1526 geboren und hätte folglich der Hafner Paulus Preuning, wenn es dieselbe Person ist, bereits im Alter von 22 Jahren eine Werkstätte selbständig geleitet. Dies ist möglich, hat aber wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Trotzdem wird die Reproduktion des Blattes mit Rücksicht auf seine Seltenheit und den möglichen Zusammenhang nicht ungelegen kommen.

ALTÖSTERREICHISCHE GOLDSCHMIEDE-ARBEITEN VON EDUARD LEISCHING.



UN fängt man endlich an, auch der altösterreichischen Goldschmiedekunst die ihr gebührende Beachtung zu schenken. Museen und Sammler suchen Arbeiten dieses Kunstzweiges zu erlangen, das österreichische Museum hat, wie wir schon kürzlich mitteilen konnten, im Laufe der letzten Jahre etwa ein halbes Hundert typischer Stücke aus der Zeit von 1780 bis 1850 durch Kauf und Schenkung erworben. Graf Latour hat durch längere Ausstellung seines reichen Silberbesitzes, in dem sich auch treffliche Objekte heimischer Provenienz befinden, wie durch seine Studien auf diesem Gebiete Kunstfreunde, Künstler und Forscher angeregt, ihr Interesse zu betätigen und zu vertiefen. Archivalische Streifzüge einzelner Historiker in Böhmen, Mähren und Wien haben Bausteine zu einer künftigen Gesamtdarstellung der österreichischen Goldschmiedekunst geliefert und so darf man hoffen, dass dieses fruchtbare Feld, in welchem so viel kultur- und kunstgeschichtlich wertvolles Material bisher verborgen lag, von den Fachleuten nicht früher wieder verlassen wird, ehe es ganz umgepflügt und durchsucht worden ist. Es ist eine Ehrensache, dass dies geschieht. Viel zu wenig hat die Kunstgeschichte sich bisher mit der Kunst Österreichs beschäftigt. Wir wundern und ärgern uns immer, dass das Ausland und die Literatur so geringe Kenntnis hat und nimmt von den Schätzen der Kultur, die in langer, redlicher, von klaren Köpfen und mehr als nur geschickten Händen geschaffener Arbeit allerorten in den österreichischen Landen aufgespeichert sind, noch aufgespeichert sind, wie viel auch zerstört und enttragen worden ist. Dürfen wir dem Auslande diese Unkenntnis verübeln? Steht es mit unseren Landsleuten und unserem heimischen Schrifttum besser? Hand aufs Herz! Haben die österreichischen Gelehrten und Kenner, von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, ihre Pflicht bisher erfüllt, sich im eigenen Lande gründlich umzuschauen und den Ruhm und die Grösse der Heimat laut genug zu verkünden? Kennen die Österreicher Österreich, die Wiener Wien? Sind die Freunde der Kunst nicht besser in Italien, in Paris, London, Berlin, Dresden, München zu Hause als am eigenen Herde? War es nicht überraschend und beschämend, welche Offenbarungen die von uns vor zwei und drei Jahren veranstalteten Kunstwanderungen vermittelten, welche Entdeckungen daselbst von ernsten, sonst gründlichen und hochgebildeten Menschen gemacht wurden!

Das soll nun anders werden, auf den unterschiedlichsten Gebieten, in den verschiedensten Kreisen regt sich das Verlangen nach Einkehr und Selbstbesinnung. Man fängt an, die eigene Geschichte zu studieren und daran

Interesse zu nehmen, nicht aus Sentimentalität sondern aus dem richtigen Gefühle heraus, dass man auch der Gegenwart dient und eine aussichtsreiche Zukunft vorbereitet, wenn man die Grundlagen untersucht, auf denen man steht.

Auch die Spezialforschungen, wie sie sich dem Wiener Porzellan und der altösterreichischen Goldschmiedekunst nunmehr zugewendet haben, können der Gegenwartkunst nutzbar gemacht werden. Von der Goldschmiedearbeit vergangener Tage gilt das noch mehr als vom Porzellan. Es war daher ein guter Gedanke Brauns, angeregt durch die bereits geschehenen Vorarbeiten und fussend auf dem auflebenden Interesse an der edlen Metallkunst eine kleine Schau einschlägiger Arbeiten im Troppauer Museum zu veranstalten, welche im September d. J. abgehalten wurde. Man muss ihm dankbar sein dafür und anerkennen, dass es ihm gelungen ist, wenn auch nur für einen kleinen Kreis von Interessenten eine ganz stattliche Anzahl guter Stücke zusammenzubringen. Es war ein Versuch und gab sich als solcher, es galt in verhältnismässig kurzer Zeit eine Ausstellung zu schaffen, der grosse Schwierigkeiten entgegenstehen. Viele trennen sich gerade von solchen Sachen nicht gerne, viele wissen gar nicht, was sie besitzen, Verzeichnisse österreichischen Silbers, profanen und kirchlichen, wie wir sie jetzt erst anlegen wollen auf Grund eigener Anschauung und mühsamen Suchens, gibt es nicht. Nur einzelne Anfänge sind gemacht. Die Markenkenntnis ist nur wenig verbreitet. Alle, denen es am Herzen liegt, dass in die Geschichte der österreichischen Gold- und Silberschmiedekunst hineingeleuchtet und dadurch auch der Wert alles noch vorhandenen Gutes gehoben wird, sollen da mithelfen. Und sie dürfen es sich nicht verdriessen lassen, scheinbar langweilige Dinge, deren Kenntnis aber für die Kritik von nöten ist, mit in den Kauf zu nehmen. Man muss etwas von der Punzierungsgeschichte wissen, wenn man beurteilen will, wohin das Silber und Gold gehört, das man besitzt oder bei anderen bewundert.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, *Zylindrische Deckelkanne* von Jakob Manlich, 1630—50, Troppau (Kat. Nr. 2.)

Ich habe in der im Juli-Augusthefte dieser Zeitschrift veröffentlichten Studie einige Beiträge zur Geschichte der Punzierung in Wien geliefert, die Wiener Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773 und Auszüge aus den anderen bei der Wiener Genossenschaft noch vorhandenen wichtigen Akten mitgeteilt. Oberwardein Knies hat bereits in seiner höchst instruktiven Schrift „Die Punzierung in Österreich“, (Wien, Manz, 1896) seine langjährigen im



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Ciborium von Jakob Manlich, 1611, Troppau (Kat. Nr. 1)

Hofkammerarchiv, im Hauptmünzamte und bei den Punzierungsämtern der Kronlandshauptstädte betriebenen archivalischen Studien veröffentlicht und in durchwegs vorzüglichen Abbildungen die Repunzierungszeichen aus dem Jahre 1806 und 1807, die Wiener Silberpunzen von 1524 bis 1866 die Silberpunzen verschiedener anderer Ämter, die Befreiungs-, Tax-, Vorrats- und Feinhaltsstempelung von 1809 bis 1839, ferner die galizische Punzierung nach dem Patente von 1787, die steirische (Grazer) genossenschaftliche Punzierung vom Jahre 1778 bis 1806, die ungarische vom Beginne des XIX. Jahrhunderts bis zum Jahre 1866, die Punzierung nach dem Gesetze vom Jahre 1866, nebst den Amtszeichen und die Kontrollamtszeichen mit den Feinhaltspunzen seit 1872 zur Darstellung gebracht. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe für alle Besitzer alten Familiensilbers, ihre Geräte mit Hilfe dieser Publikationen auf ihre Herkunft zu untersuchen oder in den Museen bestimmen zu lassen und damit nicht nur die Freude an ihrem Besitze zu erhöhen, sondern auch der heimatlichen Kunstforschung einen Dienst zu erweisen.

Die Anlage von Verzeichnissen des noch vorhandenen altösterreichischen Kunstgutes an Silber- und Goldarbeiten wäre sodann von höchster Wichtigkeit; die Museumsverwaltungen sollten alles, was sie hierüber in Erfahrung bringen und aufzeichnen, einander mitteilen. Eine gelegentliche Ausstellung aller solcherart aufgefundenen und erhältlichen heimischen Arbeiten würde ein reiches Bild vielgestaltigen und achtenswerten österreichischen Kunstschaffens entrollen, das dermalen nur ganz lückenhaft bekannt ist. Die archivalische Forschung, nach den verschiedensten Richtungen für die einzelnen Kronländer, Münz- und Punzierungsstätten betrieben, würde allerdings an die Seite treten müssen und, noch viel mehr als wir heute wissen und durch Kunstwerke belegen können, von dem Reichtum vergangener Zeiten berichten. Denn man macht sich kaum eine Vorstellung von der grausamen Verheerung, welche gerade in Österreich Kriegsnot und Leere der Staatskassen auf diesem Gebiete künstlerischer Überlieferung angerichtet haben. Wenn selbst ein so reiches Land wie Frankreich, wie ich in einem früheren Artikel („Ein Reiseservice des Königs von Rom“, 1904, Heft 6 dieser Zeitschrift) mitteilte, im XVII. und XVIII. Jahrhunderte unter Ludwig dem XIV., XV. und XVI. gezwungen war, in Tagen

der Gefahr und des Geldmangels immer und immer wieder auf die Geräte von Silber und Gold zu greifen und ungezähltes Kunstgut, unersetzliche Zeugnisse der Schaffenslust und Prunkliebe der damaligen Gegenwart und vergangener Epochen zu vernichten, so war solche Selbsthilfe in Österreich nur natürlich. Wie überall und immer wurde schon im XVII. und XVIII. Jahrhundert, wenn es galt, den Notpfennig flüssig zu machen, Silber und Gold eingeschmolzen; aber es blieb bei den Reichen und vor allem im Besitze von Kirchen und Klöstern noch bis zu den Napoleonischen Kriegen viel gutes Altes erhalten. Erst die dringend nötigen Massnahmen, welche der Staat in den Schreckensjahren zu Beginn des XIX. Jahrhunderts treffen musste, um sich zu erhalten, bereiteten den stolzen Resten vergangener Kunstherrlichkeit ein Ende. Überall war Not und Sorge eingekehrt, man verfügte kaum über des Lebens Notdurft, Geldmangel machte sich auch im Hause der Mächtigen geltend und der ehemals Reichen. Um dem mit allen seinen Bürgern leidenden, schwer bedrängten Staate und seinen Finanzen aufzuhelfen, musste man zu Zwangsmassregeln greifen. Wer sich seinen Besitz erhalten wollte, musste ihn neuerlich erwerben. Das Manifest vom 20. August 1806 verfügte: „. . . . 6. Haben wir zur Gründung und zum Behufe jener Anstalten, welche den Wert der Bancozettel emporzuheben zum Zwecke haben, beschlossen, auf sämmtliches Gold- und Silbergeräte, das bekanntlich sich unter allen Classen ungewöhnlich stark angehäuft hat, und durch dessen Anschaffung das Vermögen, die Bancozettel in schwere Münze umzusetzen, noch mehr geschwächt worden ist, in Unsern gesammten deutschen Erbländern eine neue Punzirung vornehmen zu lassen und selbe mit einer eigenen Taxe zu belegen; worüber die dabei zu befolgenden Anordnungen durch besondere Circulare in jedem Lande werden kund gemacht werden.“ In der Tat war bis zu diesen Schreckensjahren relativ viel Gold- und Silberware erzeugt worden; im Jahre 1804 waren in Wien 216 Gold- und Silberarbeiter und 20 Schwertfeger tätig und verarbeiteten 36.000 Dukaten Gold und 34.000 Mark Silber. Die Taxe dieser neuen Punzierung (der „Repunzirung“, welche wir auf allen erhalten gebliebenen Arbeiten der Zeit sehen) betrug 12 Kreuzer Konventionsmünze pro Lot Silber und 20 Kreuzer Konventionsmünze pro Dukatenschwere Gold ohne Rücksicht auf den Feingehalt (vgl. Knies a. a. O., S. 24), gleichzeitig aber wurde auch die bisherige Punzierungsgebühr von 4 Kreuzer Konventionsmünze pro Mark Silber auf den Betrag der Repunzierungstaxe erhöht, also, da die Mark



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Zunftpokal von Joh. Zacharias Valentin, 1728, Troppau (Kat. Nr. 6)



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Deckelbecher von Johann Caspar Keyl, 1700 — 1710, Breslau (Kat. Nr. 42)

16 Lot hatte, auf das 48fache, beim Golde von $^1/_2$ Kreuzer Konventionsmünze pro Dukatenschwere auf 20 Kreuzer, das ist auf das 40fache. Nicht nur die Gold- und Silberschmiede und Kaufleute wurden dadurch betroffen, auch der Privatbesitz ist mit aller Strenge herangezogen worden, und jede Edelmetallware, welche vom Auslande nach Österreich kam. Besonders drückend war die Bestimmung, dass die Repunzierungstaxe in Konventionsgeld, in klingender Münze zu bezahlen war. Das waren nur wenige im stande; für toten Besitz noch Opfer zu bringen schien widersinnig in einer Zeit, die alle Verhältnisse auf den Kopf stellte, das morgen und übermorgen in dunkelste Zweifel hüllte. Und doch gab es Enthusiasten der Kunst und Optimisten der Politik, die zurückhielten was möglich war. Wer viel Silber besass, von dem er sich nicht zur Gänze trennen mochte und nicht Geld hatte, um alles zu retten, war gezwungen, einen Teil einschmelzen zu lassen, um für den Rest die Taxen zu erschwingen. Als im März 1807 die Verfügung erfloss, dass auch in Bancozetteln Zahlung geleistet werden könne (35 und 21 Kreuzer für 20 und 12 Kreuzer Konventionsmünze), da war es für viele und vieles schon zu spät. Und dann kam noch das weit härtere Silbereinlieferungspatent vom 19. Dezember 1809, welches alle Silbergeräte abforderte, ausser man verstand sich dazu, den Metallwert hiefür in Konventionsmünze oder Silber zu erlegen. Nur Löffel, Uhrgehäuse und Petschafte und alle Goldwaren blieben hievon ausgenommen; die losgekauften Geräte wurden mit dem Befreiungsstempel versehen, sie erzählen uns von der Anhänglichkeit ihrer Besitzer an diese kleinen und grossen Kunstwerke, die vielfach teure Erinnerungen und Erbstücke waren, an denen das Herz hing. Sie sind uns heute doppelt wertvoll, Zeugen manch schwerer Sorgen und rührender Pietät. Nicht nur profane, auch die kirchlichen Geräte fielen der Staatsnot zum Opfer, ein eigener Hofkammererlass vom 17. Jänner 1810 ordnete an, dass nur die Cuppa der jeder Kirche unentbehrlichen Kelche und Ciborien, die Gefässe zur Aufbewahrung des heiligen Öls, der Melchisedech in den Monstranzen und die Patenen von der Verpflichtung zur Einlieferung befreit seien.

Die nachweisbar älteste Punzierung österreichischer Edelmetallarbeiten beginnt mit dem den Wiener Silber- und Goldschmieden von den Herzögen Albrecht und Leopold im Jahre 1366 „am St. Johannistaag“ ausgefertigten Rechtsbriefe, auf den, wie auch schon von List (a. a. O.), in meinem

früheren Aufsatze hingewiesen wurde. Knies hat diese Urkunde im Wortlaute veröffentlicht. Die Wiener Genossenschaft datiert ihr Bestehen von diesem Briefe; das ist wohl insoferne ein Irrtum, als angenommen werden muss, dass irgend eine Organisation dieses Gewerbes schon von altersher bestanden hat, wenn die Herzoge beurkunden: „. . . mit wolbedachten Mueth und mit rechten Wissen haben wir die Recht und gesezte den Goldschmiden zu Wien gegeben und verliehen und In auch vernewen alten guet gewonheit . . .“ Aber die Kontrolle des Feingehaltes der Wiener Arbeiten wird mit diesem Briefe erst eingeführt, die genossenschaftliche Beschau, also die Begutachtung der Stücke durch Vertrauensmänner der Genossenschaft, welche bis zum Jahre 1783 aufrecht bleibt. In diesem Jahre wird ein kaiserliches Punzierungsamt versuchsweise errichtet und Gerhart Cocsell, der im Jahre 1755 Meister geworden, als Kontrollor bestellt; im Jahre 1785 übernimmt die Leitung der von mir bereits erwähnte Antoni Lutzenberger, der im Jahre 1778 Meister wurde und den Ergeiz hatte, sich über seine Genossen zu erheben und an die Spitze der gegen sie gerichteten staatlichen Aufsichtsbehörde zu treten. Die Beschau gilt, wie erwähnt, der Einhaltung der Feingehaltsbestimmungen, sie diente volkswirtschaftlichen und künstlerischen Interessen, dem Schutze der guten Arbeit gegenüber minderwertiger, wie dem Schutze der Käufer vor Übervorteilung.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Becher von H. K., XVI. Jahrhundert, Wien (Kat. Nr. 47)

Wie wir sehen (Bruderschaftsordnung von 1773, Punkt 7 und 15) konnte ein Meister wegen Gebrechen, die sich nachträglich an seiner Arbeit ergaben, oder wenn er dann nicht mehr am Leben sein sollte, seine Erben und der Zeichenmeister, der dieses unprobmässige Gold und Silber punziert hat oder dessen Erbe zur Verantwortung gezogen und zu Schadenersatz verhalten werden; und wenn dies nicht mehr möglich war, hatte die Genossenschaft in solidum die Haftung zu übernehmen. Es bürgen also Alle für Einen, und jederzeit wird nachweisbare, selbst längst vergangene Benachteiligung gut gemacht. Erst die Patente von 1806 und 1809 veränderten die Bedeutung der Punzierung, aus der wirtschaftlich-künstlerischen Schutzbestimmung wurde eine fiskalische Massregel.

Bis zum Patente Leopolds I. vom 26. März 1659 blieb der Feingehalt für Gold mit 20 Karat, für Silber mit 15 Lot festgesetzt. Das Leopoldinische Patent verfügt, dass der Silbergehalt 14 lötig sei. Josef I. und Karl VI. ordnen mit den Patenten vom 7. März 1708 und 6. März 1716 an, dass „jeder



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Becher von H. K., XVI. Jahrhundert, Wien (Kat. Nr. 48)

bürgerliche Goldschmied das Gold zu 18 und 20 Grad und das Silber respective 13löthig Augsburger — und 14 löthig Wiener Probe, und nicht darunter zu arbeiten schuldig seie, ausser dessen dasselbe nicht gezeichnet noch der Probepunzen darauf geschlagen werden solle". Die Bruderschaftsordnung von 1722 spricht (im § 16) von der „alten Wienner Prob so pr: March fein vierzehn Lotth", und der „neuen Wienner Prob so pr: March fein dreyzehn Lotth". Im Jahre 1767 wird der Feingehalt der Goldwaren von 18 und 20 Karat auf 21 erhöht und unter dem 24. Mai 1774 ordnet Maria Theresia mit Beziehung auf die „neue Bruderschaftsordnung" vom 27. des „Weinmonats" (nicht November wie Knies angibt) 1773 und das Patent von 1743 den Feingehalt für Gold mit 20 Karat und einem remedio von zwei Gränen = 19 Karat 10 Gräne, in der Schwere eines Dukatens 3 fl. 30 kr., und für Silber das 13- oder 15 lötige an. Nicht erst in diesem Patente, sondern schon in der neuen Bruderschaftsordnung (2, § 13) wird die Einführung einer eigenen Schwertfegerpunze angeordnet.

Die bisher bekannte älteste Wiener Punze zeigt ein W über dem Kreuz im Felde, so die Schattauer Monstranz von Erhart Efferdinger 1524, die auf der kirchlichen Ausstellung des Österreichischen Museums 1887 zu sehen war. Den in Troppau vorgeführten zwei Auersperg'schen Bechern (auf Seite 501 und 502 abgebildet) aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts tritt der unserem Museum gehörige teilvergoldete gravierte Löffel mit figuralem Griffe, bezeichnet A F, hinzu, welcher das gleiche Beschauzeichen trägt. Zu Ende des XVII. Jahrhunderts verschwindet das W, die Punze des 13 lötigen Silbers (die Augsburger Probe) zeigt den Bindenschild mit Jahreszahl und Feingehaltsangabe. Die meisten der vorhandenen Arbeiten in Gold zeigen keine Punze, ihre Zeichnung beginnt erst im XVIII. Jahrhundert, aber nicht wie Knies angibt, erst 1744, sondern wie ich aus den Akten nachgewiesen habe, bereits 1739; in dem Verzeichnis der „Vorsteher, Schätz- und Zaichen-Maister" heisst es unter 1739: „den 7. Jenner denen zwey Schätzmaistern ist der Goldt-Punzen samt der verlässlichen Goldt Nadel auf die vorgeschriebene Legirungen behändiget worden". Knies hat aber die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die heraldische Form der Silberpunzen schon im Jahre 1737 verändert wurde. Während früher die 15- und 14lötige Silberpunze als „Wiener Probe" auch das Wiener Wappen zeigt, die 13 lötige Punze hingegen, wie wir sahen, das Wappen des Regentenhauses mit Jahreszahl und Feingehaltsangabe, so hat Karl VI.

die 15- und 13lötige Silberpunze gleichgestellt; sie erhielten ein geviierteltes Oval (das „Radel“) nebst Jahreszahl und Feingehaltsziffer, das 15lötige Silber ausserdem über dem Radel ein W. Allmählich, teilweise schon im XVII., allgemeiner dann im XVIII. Jahrhundert wird die Punzierung von Nieder- und Oberösterreich auch auf die übrigen Kronländer ausgedehnt, ihre Wappen und die von einzelnen Punzierungsstätten erscheinen in der Punze; das Punzierungspatent Maria Theresias wird in Ober- und Niederösterreich, Steiermark und Mähren 1774, für Kärnthen 1775, für Böhmen und Triest 1776, für Tirol 1777, für Krain und Görz 1778 publiziert, doch hatte Tirol zum Beispiel die genossenschaftliche Punzierung nach Wiener Muster mit dem Innsbrucker Stadtwappen als Probzeichen schon 1766 eingeführt und Knies hat auch bereits nachgewiesen, dass für die oberösterreichischen Städte neben der Wiener Feinhaltspunze die Anbringung der Anfangsbuchstaben der Städte, zum Beispiel B (Braunau), R (Ried), lateinisches S (Steyr), deutsches S (Schärding) über den Erzeugernamen schon 1781 durchgeführt wurde. Lemberg und Galizien erhalten die Punzierung 1787, einen Kreis mit einem Buchstaben, der immer für eine Gruppe von Städten galt (zum Beispiel N für den Lemberger Kreis) nebst Jahreszahl und Feingehaltsangabe und den Anfangsbuchstaben der betreffenden Erzeugungsstädte im Namenspunzen des Erzeugers.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Ciborium von J. M., Wien 1727 (Kat. Nr. 52)

Die Lutzenbergersche Schöpfung eines k. k. Punzierungsamtes, dessen Tätigkeit 1785 begann und die staatliche Feingehaltskontrolle an Stelle der genossenschaftlichen zunächst für Wien einführte, vermochten die empörten Wiener Gold- und Silberschmiede nebst dem gleichzeitig errichteten Schätzungsamte 1790 zur Aufhebung zu bringen, aber die staatliche Aufsicht blieb bestehen, Kaiser Leopold II. übertrug die Kontrolle dem Hauptmünzamte, und 1806 führt Kaiser Franz mit dem Manifeste vom 20. August für alle österreichischen Länder die amtliche Punzierung und Repunzierung ein. Die einzelnen Amtsstätten erhielten an Stelle der gebräuchlich gewesenen Anfangsbuchstaben des Ortsnamens bestimmte Buchstabenzeichen: Wien A, Prag B, Salzburg C, Lemberg D, Krakau E, Brünn F, Linz G, Graz H, Klagenfurt J, Laibach K, Triest L. Neben diesen Hauptstellen wurden Nebenstellen, Punzierungssubstitutionen, errichtet, so bereits im Jahre 1807 in Krems, Wr.-Neustadt, St. Pölten, Waidhofen, Wels, Steyr, Ried, Znaim,



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Sonnenmonstranz von Josef Moser, Wien 1759 (Kat. Nr. 53)

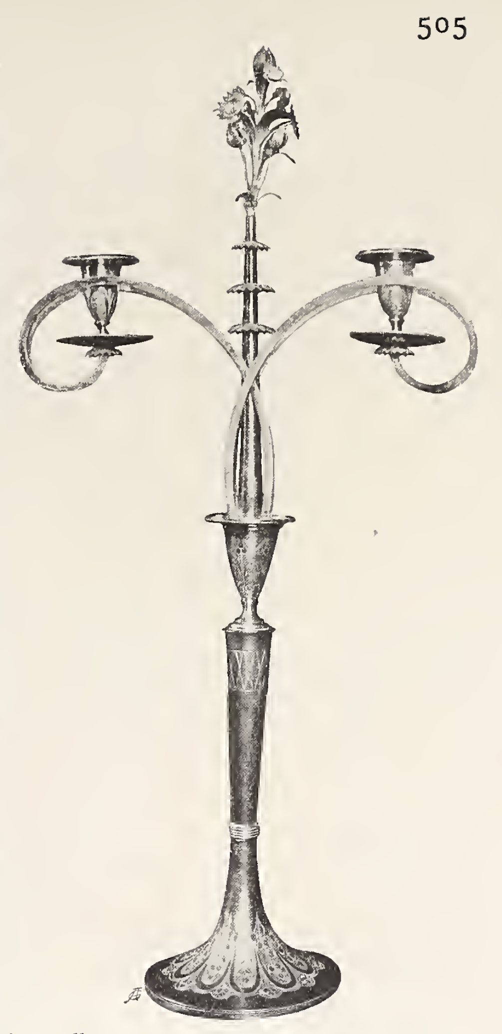
Iglau, Olmütz, Troppau, Teschen, und sie erhielten Punzen mit dem Buchstaben der Hauptstätte nebst einer Ziffer: Wr. Neustadt A 1, Krems A 3, Karlsbad B 1, Olmütz F 1, Troppau (mit Schlesien zum mährischen Bezirk gehörig) F 2.

Diese Amtszeichen traten wie zu den Repunzen, so auch zu den üblichen Feingehaltspunzen. Die Repunzen, über deren rein fiskalische Bedeutung an anderer Stelle gesprochen wurde, hatten, wie Knies gegenüber anderen Deutungen aktenmässig festgestellt hat, keinerlei Beziehung zum Feingehalte, sie waren nichts anderes als Bestätigungen über den Erlag der Repunzierungstaxe; sie zeigen für Silber und Gold drei verschiedene Formen: im oblongen beiderseitig eingekerbtem Felde den von rechts nach links gekehrten Amtsbuchstaben mit der Ziffer 12 oder mit der Mondsichel oder in einem von rechts nach links gekehrten Rhomboid den Amtsbuchstaben allein, für Silber; das Amtszeichen von links nach rechts in einem von links nach rechts gekehrten Rhomboid oder in einem Felde wie oben, davor eine Rosette oder die Ziffer 20 für Gold.

Mit der Repunzierung und dem Silbereinlieferungspatent hängt der Vorratsstempel (VR verschlungen), der Befreiungsstempel (FR verschlungen) und der Taxstempel (TF verschlungen mit dem Amtsbuchstaben oberhalb dieses Stempels) zusammen. Der Vorratsstempel kam in Wien und Graz 1807, in Prag, Brünn, Lemberg, Klagenfurt, Linz 1811 in Aufnahme und wurde auf die Warenvorräte, deren Bestand amtlich aufgenommen ward, gepresst, und bedeutete die Bewilligung, die Stücke nach Massgabe des Verkaufes der Repunzierung zu unterwerfen.

Der Befreiungsstempel wurde auf jene Objekte geschlagen, welche von ihren Eigentümern von der durch das Einlösungspatent anbefohlenen Einlieferung losgekauft wurden. Der Taxstempel endlich trat mit dem 1. Mai 1810, als der Termin der Silbereinlieferung abgelaufen war, an Stelle des Repunzierungsstempels und bedeutete ebenso wie dieser, dass die Luxussteuer erlegt worden ist. Diese ganze Epoche von 1807 bis zum entgültigen Sturze Napoleons war eine Zeit des Niedergangs und der Schwächung unserer Kunst. Als der politische Druck wich, die öffentlichen Verhältnisse sich neu ordneten, die wirtschaftlichen Kräfte des Staates, wenn auch langsam genug, wieder zu erstarken, Stimmung, Kulturbedürfnis und Kauflust

sich zu heben begannen, waren es vor allem auch die Gold- und Silberschmiede, denen der freilich schwer erkaufte Frieden und die hoffnungsvolle Aussicht auf seine Erhaltung allmählich zu gute kam. Sie hatten sich in der trostlosen Zeit tapfer gehalten, trotz Mangel an Arbeit und furchtbaren Lasten das Handwerkliche ihrer Kunst weiter geübt, die vom Empire und der im Sturm und Drang der Befreiungskriege geborenen romantischen Stimmung ausströmenden neuen Kunstformen und Stilweisen sich angeeignet, ins Österreichische übersetzt, ihnen einen Lokalton verliehen, der uns diese Arbeiten so heimlich und anziehend macht. Nun schritt auch die Regierung daran, dem Gewerbe, welches sie, der Not gehorchend so hart hatte anfassen müssen, eine bessere Zukunft zu bereiten. Es wurde ein Punzierungsgesetz erlassen, welches auf kaiserlicher Entschliessung vom 21. November 1821 ruhend, die neue Ordnung der Dinge mit dem 1. April 1824 verfügte. Alle Verfügungen über Repunzierung, Frei-, Vorrats- und Taxstempelung wurden beseitigt, die Punzierungstaxen auf die Hälfte reduziert. Die mit dem Patente vom Jahre 1788 eingeführte amtliche Feingehalts- und Probepunzierung für alle neu verfertigten Gold- und Silbergeräte wurde auf eine den Verhältnissen entsprechende Art abgeändert und für alle Kronländer mit Ausnahme Ungarns, Siebenbürgens, des lombardisch-venezianischen Königreichs und einstweilen auch Dalmatiens, gleichmässig gestaltet. Feingehalte und Legierung erhielten eine entsprechende Vorschrift, ausgenommen von der Punzierung wurden feine Filigranarbeiten und Schmuckfassungen, chirurgische und mathematische Instrumente, Ordensdekorationen und alle geprägten Medaillen, ausländische Gold- und Silbergeräte wurden von der Punzierung befreit und nur der Zollbehandlung unterworfen. Folgende Punzen mussten an den Geräten angebracht werden: Die Namenspunze, die amtliche Feinhalts- und Probebestätigungspunze, bei Goldwaren auch die laufende Jahrespunze, welche bei Silber in der Probepunze enthalten ist; nur die Jahre 1841 und 1842 sind in den Feinhaltspunzen nicht vertreten, für sie blieb die Punze von 1840 in Geltung, da man im Hinblick auf Lombardo-Venetien damals die Absicht hatte, ein neues für ganz Österreich geltendes Gesetz zu machen, das dann nicht zu stande kam. Von 1843 bis 1866 kommen wieder alle



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Leuchter von W. S. oder M. S. = Martin Sander? Wien 1816 (Kat. Nr. 68)



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Zuckerschale von A. J. Würth, Wien 1824 (Kat. Nr. 71)

Jahreszahlen in den Punzen vor. Neben dem Wiener Hauptamt blieben die Filialpunzierungsämter in den Kronlandshauptstädten (für Tirol in Hall statt Innsbruck) bestehen, an sie reihten sich die Substitutionsstellen, 26 im ganzen, für Niederösterreich 5 (Wiener Neustadt, St. Pölten, Krems, Waidhofen, Ybbs), für Böhmen nur 1 (Karlsbad), für Galizien und Bukowina 8 (Przemysl Rzeszow, Bochnia, Stanislau, Czernowitz, Brody, Tarnow, Tarnopol), für Tirol und Vorarlberg 3 (Bozen, Trient, Bregenz), für Mähren und Schlesien 5 (Olmütz, Troppau, Znaim, Iglau, Teschen), für Oberösterreich 3 (Steyr, Wels, Ried). Die übrigen Kronländer hatten nur das Filialpunzierungsamt, Görz nur eine Substitution. Die Amtszeichenbuchstaben waren im wesentlichen dieselben wie 1806, nur E (Krakau) wurde, da Krakau inzwischen Freistaat geworden war, auf Hall übertragen und auch die Ziffern der Substitutionsstellen wurden teilweise verändert (so in Galizien). Dieser Organisation dankt das wieder zum Leben erweckte Gewerbe viel. Alle bemühten sich ihr Bestes zu leisten, den Ruf ihrer Kunst neu zu begründen. Das Publikum kam diesen Bestrebungen in dem Masse entgegen, als die materiellen Mittel sich in einer langen Reihe von Friedensjahren, im Aufschwung von Handel und Industrie und Dank guter Ernten wieder mehrten und hoben. War im Jahre 1806 der Wiener Genossenschaft nur ein neuer Meister zugewachsen, im Jahre 1809 nur vier, so wiesen die Jahre 1812 bis 1824 im Durchschnitte je neun neue Meister auf, und von 1825 bis 1837 sind zweiundneunzig Genossenschafter zu den alten hinzugekommen.

Braun hat seiner fünfthalb Hundert Nummern umfassenden Ausstellung einen lehrreichen Katalog gewidmet. In der Einleitung bringt er wertvolle Beiträge zur Geschichte der schlesischen Goldschmiedekunst, vornehmlich Troppaus, auch die preussisch-schlesischen Städte behandelt er. Olmütz und Brünn, Prag, Kuttenberg, Eger sind mit eigenen Kapiteln bedacht, über Wien findet sich eine interessante Zusammenstellung des Braun bei Abfassung des Kataloges bekannten Materials, auch für Steiermark sind einige Hinweise gegeben, und wie für Olmütz, Jägerndorf und Ratibor hat er auch für Schärding die bisher unbekannten Beschauzeichen zum erstenmal veröffentlicht; das Grazer Zeichen war bekannt. Von Goldschmiedenamen



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Teemaschine von A. J. Würth, Wien 1824 (Kat. Nr. 73)

wissen die Troppauer Urkunden vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts nur einen zu nennen, aber Braun verweist darauf, dass Troppau seit 1250 eine der sechs Münzstätten unter den Przemisliden war und nennt uns für 1269 den Münzmeister Henning. Jener älteste nachweisbare Goldschmied des 16. Jahrhunderts ist Meister Foltyn (Valentin), der um 1520 für den Fürsten-Landeshauptmann Kasimir von Teschen arbeitete, aber kein Geld erhielt und klagen musste. Dadurch ist er uns bekannt geworden, denn die Urkunde hat sich erhalten. 1569 wird der Troppauer Meister Hans Wohlgemut genannt, den Braun mit einem „Dopplet trinckgeschirr von der Stadt Troppau", das 1578 im Nachlasse Maximilians II. erwähnt wird, (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIII, 2, Nr. 9093, 43) in Beziehung bringt. Er nennt uns dann einen Liborius Eckert und Georg Gertzner und macht uns bekannt mit dem bedeutendsten Troppauer Goldschmied Jacob Manlig (Manlich), einem gebürtigen Augsburger, in Troppau vor 1628 eingewandert und 1640 gestorben.

Er bringt die Kunst in Troppau auf ansehnliche Höhe, bei ihm lernte sein Sohn Heinrich (1625 bis 1698), von dem wir 26 Arbeiten kennen, die aber wohl durchwegs in Augsburg, wohin er sich wandte, angefertigt wurden, und auch der berühmte Berliner Hofgoldschmied David Manlich d. Ä. (1625 bis 1701) war Jakob Manlichs Schüler. Braun nimmt an, dass die Stücke, welche neben dem Troppauer Beschauzeichen, dem Schild mit drei Sparren im Pfahl, das Monogramm JM tragen, von Jacob Manlich gearbeitet sind: Das Ciborium der Troppauer Jesuitenkirche zu St. Georg 1702, aus einem Protestantenkelch von 1611 umgestaltet, ferner die dem Troppauer Museum gehörige zylindrische Deckelkanne und zwei Werke, welche nicht zur Ausstellung gelangen konnten, ein im Budapester Nationalmuseum befindliches Trinkgeschirr in Gestalt eines Strausses und eine Figur des Saturn, welche zur Kollektion Spitzer gehörte und um den Betrag von 7700 Franken in den Besitz des Herrn La Roche-Ringwald in Basel übergegangen ist; da dieses Werk, welches früher fälschlich als Neuenburger Arbeit galt, den Befreiungsstempel von 1809 bis 1810 trägt, so befand es sich zu dieser Zeit in Österreich. Sind alle diese Zuweisungen an Jacob Manlich, die hier nicht kontrolliert werden können, aber von Braun sehr glaubwürdig gemacht werden, richtig, so ist damit eine für die heimische Kunst höchst wertvolle Feststellung



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Leuchter von J. M. (Johann Moser oder Jakob Müllner?), Wien 1819 (Kat. Nr. 82)

gelungen. Aus den Troppauer Häuserlisten und Kirchenmatriken hat Braun mit Unterstützung des hervorragenden Kenners der Troppauer Geschichte Zukal noch zahlreiche Namen von Goldschmieden gesichert: Georg Volkamer, Michael Janik, Michael Kotwitz, Martin Rudolf, Heinrich August Willert, Martin Wein, Joh. Georg Valentin für das XVII. Jahrhundert, Franz Frisch, Franz Ignatz Bardon, A. F. Kremser, K. L. Kessler für das XVIII. Jahrhundert. Zur Troppauer Zunftgeschichte finden sich nur spärliche Mitteilungen; nur so viel steht fest, dass die Goldschmiede zu Anfang des XVII. Jahrhunderts noch nicht selbständig organisiert waren, alte Zunftartikel werden 1727 erwähnt, in welchem Jahre die Stadt neue Artikel verleiht, im Jahre 1774 erlässt das mährische Gubernium auch für die Gold-, Silber- und Galanteriearbeiter Schlesiens eine Bruderschaftsordnung, die aber leider verloren gegangen ist, wie so viele Genossenschaftsakten in unseren Ländern. Vom Anfang des XVII. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts war das Troppauer genossenschaftliche Beschauzeichen das Stadtwappen, von 1789 bis 1806 hatte der Magistrat die Beschau, dann folgen die Punzierungen, wie sie oben gekennzeichnet wurden. Auffällig muss erscheinen, dass aus der Epoche von 1807 bis 1866, also auch aus der ganzen Zeit des mit dem Gesetze von 1824 eingeleiteten neuen Aufschwungs des österreichischen Goldschmiedehandwerks nur zwei Stücke, darunter eine Monstranz der Jägerndorfer Minoritenkirche von 1832, zum Vorscheine gekommen sind. Den Ursachen dieses Nachlassens der alten Schaffensfreudigkeit wäre nachzuspüren.

Unter den mährischen Städten nimmt Olmütz den ersten Platz ein, Sitz einer alten erzbischöflichen Residenz mit wachsendem Reichtum wurde hier schon im XVI. und XVII. Jahrhundert viel und trefflich gearbeitet. Freilich ist auch hievon das Meiste in den Schreckensjahren zu Beginn des XIX. Jahrhunderts den Weg alles Goldes und Silbers gegangen. Wir danken Schirek reiche Aufschlüsse über die mährische Punzierung, und Kux in Olmütz hat dem dortigen Archiv viel neue Beiträge zur Geschichte der Olmützer Goldschmiedearbeiten entnommen; auch die Ausstellung kirchlicher Kleinkunst des mährischen Gewerbemuseums 1884—85 hat so manches beigesteuert. Die Olmützer städtischen Register weisen bereits in den Jahren 1413 bis 1424 vier Meister des Faches auf. Der silberne Sarkophag

des heiligen Leopold in Klosterneuburg, der 1810 eingeschmolzen wurde, war ein Werk des Olmützer Meisters Martin Baumgartner, der es in den Jahren 1549 bis 1553 fertigte. Frühzeitig organisierte sich eine Zunft, ihre Arbeiten wurden mustergültig bis nach Schlesien hinein. Das Beschauzeichen ist im XVII. Jahrhundert ein einköpfiger nach heraldisch rechts gewandter Adler, dem Braun in einer Reihe von Arbeiten sachkundig nachgeht, so bei einer schönen Kanne mit der Jahreszahl 1581 und dem Monogramm A. P. R. (?), die bisher für ein Aachener Stück gehalten wurde. Braun hat die meisten der sechzehn ausgestellten Olmützer Arbeiten bestimmen können, so lernen wir aus dem XVIII. Jahrhundert einen Meister Joh. Casper Müller mit einer silbernen Schale von 1718, einen Ignatius A. Pramlager mit einem vergoldeten Messkelch von 1708, einen Wolfgang und einen Franz Rossmayer mit Kelchen von 1714, 35, 39, 40, einen Johann Krafft und einen Johann Ignatz Freund mit einem Messbuchbeschlag und einem Zunftpokal von 1733 und 1745 kennen. Auch über die Prager Verhältnisse werden wir gut orientiert. Prags Stellung als Kunststätte unter Karl IV. und Rudolf II. ist bekannt, es sind Glanzepochen in der Geschichte der Kunstpflege in Österreich. Chytil, Jlg, Koula, Podlaha und Šittler haben darüber gearbeitet. Meisternamen der Rudolfinischen Epoche festzustellen ist schwierig, die Arbeiten für den Hof trugen weder Beschauzeichen noch Namenspunzen. Pazaurek hat für 1618 einen Abraham Rychatt nachgewiesen, welchem Braun einen dem Grafen Nostitz gehörigen Straussеneipokal zuerkennen möchte. Ein Caspar Engelmann kommt nach Pazaurek zu Ende des XVI. Jahrhunderts vor. Im XVII. Jahrhundert erscheinen zwei Prager Beschauzeichen, das der Altstadt und das Kleinseitner, das Altstädter zeigt eine dreitürmige Stadtmauer, in deren geöffnetem Tore ein Arm mit Schwert zu sehen ist, es erhält sich bis 1776, früher ist es die Stadtmauer mit zwei Türmen und der Figur des heiligen Wenzel. Von 1776 an ist das Prager Zeichen der böhmische gekrönte Löwe im ovalen Felde mit der Jahreszahl. Das Kleinseitner Beschauzeichen des XVII. Jahrhunderts hat zwei Türme mit Tor, darüber die Ziffern 16 und 73, zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts hat die Mauer fünf Türmchen und darüber die Jahreszahl, dann drei grosse und zwei kleine Türme mit der Jahreszahl und im geöffneten Tore den böhmischen Löwen. Im XVII. und XVIII. Jahrhundert wird vor allem auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst unermüdlich geschaffen, im Domschatz und in St. Loretto am Hradschin



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Milchkanne von J. M. (Johann Moser oder Jakob Müllner?), Wien 1819 (Kat. Nr. 89)



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Deckelkanne von A. P. R. 1580, Olmütz? (Kat. Nr. 202)

finden sich noch viele Zeugnisse dieser Tätigkeit, welche die Stürme der kommenden Zeit glücklich überdauert haben. Aber die Geschichte der Prager Punzierung liegt noch sehr im Dunkel, Namen kennen wir nur wenige. Einer der Besten war ein HMR, dann ist ein G. Gschwandner (um 1738), ein F. M. Redelmayer, ein Johann Christoph, Haller, Lichtenschaff und ein Johann Packeni zu nennen. Ein dem Prager Museum gehöriger Messkelch von 1721 oder 1723 trägt die Marke M J / C die dem Michael Joseph Cocsell zugehört, einen Octavian Cocssel habe ich für Wien 1722, einen andern des gleichen Namens für 1752, einen Gerhart C. für 1755 nachgewiesen, es war also eine Wiener Familie. Interessante Entwürfe von Redelmayer und Joh. Gottlieb Schultz sind erhalten und im XVIII. Bande der Pamatky 1899 von Podlaha und Zahradnik veröffentlicht worden. Auch die Gravierung und Durchbrucharbeit von Uhrgehäusen war in Prag hoch entwickelt, wovon die Ausstellung einige gute Beispiele brachte. In den ersten Dezennien des XIX. Jahrhunderts schliesst sich die Prager Produktion ebenbürtig der Wiener an.

Zur Gruppe Wiener Arbeiten und dem von Braun in der Einleitung hiezu vorgebrachten verweise ich auf meine Studie in Kunst und Kunsthandwerk 1904 Heft 7/8, welche Braun bei der Abfassung seines Kataloges leider nicht mehr hat benützen können. Zunächst ein Wort über die von ihm im Nachtrage gemachten Vorhaltungen über die Bestimmungsversuche, die ich dort unternommen habe. Bezüglich der Karaffine halte ich an dem von mir genannten Kuttnauer nicht unbedingt fest, die Arbeit kann auch von Kobek oder Köll (Meister 1797) oder Kaba, Krothmayr (1795) sein, der Vorratsstempel (V R) war mir natürlich bekannt; den Namen Princkhofer für die Kanne von 1803 weiss ich durch keinen anderen zu ersetzen, Braun liest übrigens einmal (S. 60) W. T., das anderemal (S. 120) W. P. Dass meine Deutung des Monogrammes J S / W auf unserer Tortenschaufel von 1801 als der Name des Meisters Johann Simon Wagner richtig ist, kann keinem Zweifel unterliegen, dasselbe gilt von der Vase vom Jahre 1816, die ich auf F. Köll oder F. Krauss beziehe. Dass Franz Wallnöfer, dem ich die Zuckerschale



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau. Becher von A. W. (Alois Würth?), Wien, 1832 (Kat. Nr. 130)

von 1819 zuerkenne, sich immer mit vollem Namen zeichnete, wie Braun behauptet, wäre zu beweisen; ich bin der Ansicht, dass diese Übung erst viel später bei Franz Wallnöfer junior (Meister seit 1822) aufkommt und kenne keinen anderen F W, dem das Stück gut zugeschrieben werden dürfte, als den Franz Wallnöfer senior. Was den Leuchter vom Jahre 1807 anlangt, so lese ich jetzt auch J H und nicht J W, er wird also entweder von Jos. Huber (Meister 1803), Jos. Heinnisch (1802) oder Joh. Hollauer (1790) stammen. Dass die Zuckerschale und die Kanne von 1815 ein allerdings stark verwischtes und sehr undeutliches B und kein unzweifelhaftes A zeigen, gebe ich zu. Dass aber die Kaffeemaschine (Kat. Nr. 78) schon aus stilkritischen Gründen eher dem Jahre 1845 als 1825 zugehört, dürfte doch wohl kaum bestritten werden können.

Ich will mich hier darauf beschränken, zu einer ganzen Reihe von Wiener Arbeiten, welche in Troppau ausgestellt waren, auf Grund der von mir veröffentlichten, genauen Meisterlisten von 1722 bis 1860 die Namen anzugeben. Die von Baronin Sedlitzky ausgestellte Silberplatte von 1731 mit F H ist von Frands Halbmayr (Meister 1725), unsere Silberplatte, welche übrigens nicht, wie Braun angibt, die Jahreszahl 1723, sondern deutlich 1728 trägt und ein J M, beziehe ich auf Johann (Michael) Muethreich, der 1728 Meister wird, und möchte einschalten, dass der im Bourgeoisschen Auktionskatalog unter Nr. 541 mitgeteilte Elfenbeinbecher mit Wiener Montierung von 1718 oder 1719, die ein J M M zeigt, von dem älteren Johan Michael Muethreich herrühren dürfte, welcher als einer der Ersten in der Bruderschaftsordnung von 1722 unterzeichnet ist; sie enthält die Namen aller Meister, die im Jahre der Erlassung dieser Ordnung in Wien wirkten, also nicht nur die Namen jener, die erst 1722 Meister wurden. Auch das Feldsberger Ciborium des Fürsten Liechtenstein von 1727 hat den Namenspunzen J M, er könnte dem Johann Leopoldt Mayr eignen. Die im Wiener Städtischen Museum befindliche, aus dem alten Liesinger Versorgungshause stammende Sonnenmonstranz von 1759 mit der Meistermarke J M beziehe ich auf Joseph Moser, Wiener Meister seit 1747, Schätzmeister 1758 und 1762, Alter-Vorsteher 1760, ein angesehener Mann in der Genossenschaft. Die Sonnenmonstranz aus der Olmützer St. Mauritz-Pfarrkirche von 1750, bezeichnet F C / G ist zweifellos von Franz Carl Glockseysen (Meister 1744), das zilindrische Silberkännchen (Nr. 56) von 1793 von Jakob Gabel (Meister

1787), das unserem Museum gehörige Körbchen (Nr. 57) aus dem Jahre 1793 von Josef Dankmaringer (Meister 1789) oder Johann Dankmaringer (Meister 1790), das ebenfalls im Besitze des Österreichischen Museums befindliche Tablett von 1797 mit der Marke K wäre wie die Karaffine (siehe oben) auf einen der Meister Kobek, Köll, Kaba, Krothmayr zu beziehen. Der Empireleuchter vom Fürsten Liechtenstein mit dem Beschauzeichen 1805 und C S und die Tee- und Milchkanne Nr. 93/94 ist von Carl Scheiger (Meister 1802), der dem Troppauer Museum gehörende Silberbecher von 1807 mit A K von Anton Köll oder Adam Kreutzinger (Meister 1797), unser Becher von 1807 mit W P von Wenceslaus Prochaska (Meister 1785), einem wohl tschechischen, nach Wien eingewanderten Meister, der mit sehr energischem Duktus seinen Namen unter die Bruderschaftsordnung von 1773 gesetzt hat. Die Karaffine Nr. 66 vom Jahre 1816 mit J M ist von Josef Mayer (Meister 1814) oder Johann Moser (Meister 1815), von letzterem vielleicht auch Nr. 82 und 89. Ich lese weiter die Namen Georg Nussböck (G N nicht C N) für Nr. 67, Franz Strobl für Nr. 75, Huber, Heinnisch oder Hollauer für Nr. 76 (wie für Nr. 65 siehe oben), Franz Wieser für Nr. 74, 77, 81 und 101, C C nicht C G — Carl Challupetzky für Nr. 80, Karl Sedlmayer für Nr. 88, Alois Würth für Nr. 130, Caspar Zacharias Raimann für Nr. 296, Josef Ignatz Fautz für Nr. 300, womit die übrigens an sich höchst unwahrscheinliche Annahme Brauns widerlegt ist, dass die Verfertigung jüdischer Kultgeräte ausschliesslich durch jüdische Silberschmiede erfolgte; jüdische Gewerbetreibende hat es nicht gegeben. Weitere Feststellungen auf Grund der Wiener Listen sollen gelegentlich folgen.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Messkelch von Wolfgang Rossmayer, Olmütz 1714 (Kat. Nr. 207)

Nach jeder Richtung ist also die Ausbeute, welche die Troppauer Ausstellung gewährt, reichlich und interessant. Der Beweis ist erbracht, dass die weitere Durchforschung dieses Kunstgebietes lohnende Ergebnisse zu Tage fördern kann. Mögen die Freunde und Kenner der Sache in ihren Bemühungen nicht erlahmen, eine Geschichte der heimischen Edelschmiedekunst in gemeinsamer Arbeit aufzubauen.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

BENKS KAISERSTANDBILD. Kaiser Franz Josef hat bekanntlich in Wien schon mehrere stattliche Standbilder (von Weyr in der Aula des Polytechnikums, von Zumbusch im Treppenhause der Universität), zum erstenmal aber ist ihm jetzt in Wien ein Freiluftdenkmal errichtet worden. Es ist eine Widmung des Wiener Bürgers Ludwig Böck und wurde am 7. Oktober in der Anlage vor dem Kadetteninstitut zu Breitensee feierlich enthüllt. Der Künstler ist Johannes Benk, der in den letzten Jahren von einer anmutigen Neuakademik mit Erfolg in realere Bahnen hinübergeschwenkt hat. Die zum Teil überlebensgrossen Porträtbüsten (des Gartenkünstlers Baron Hügel für Hietzing, des Professors von Schrötter für Alland, Amerlings im Stadtpark u. a. m.) und Porträtmedaillons (Baumeisters für das Burgtheater, Richard Wagners für Hietzing) zeigen ihn immer tiefer in diese Empfindung hineingearbeitet. Sein Deutschmeisterdenkmal mit der stark bewegten Kolossalfigur des Fahnenträgers und den beiden historisch uniformierten Seitengruppen „Waffenbrüderschaft“ und „Grenadier von Landshut“ wachsen sich in seiner Werkstatt nachgerade zu einer ansehnlichen Leistung in dieser Richtung aus. Sein neues in Carraramarmor ausgeführtes Standbild stellt den Kaiser in der Kampagneuniform eines Feldmarschalls beim Manöver vor, in offenem Mantel, hohen Stiefeln, Feldstecher in der gesenkten Hand, das Haupt mit der Kappe bedeckt. (Nebenbei die Bemerkung, dass Edmund von Hoffmann der Erste war, der, als gewesener Militär, die scheinbar naheliegende Neuerung wagte, den Monarchen mit der natürlichsten Kopfbedeckung, der Kappe darzustellen; 1897 in der 2·30 Meter hohen Statue für die k. k. Infanterie-Kadettenschule zu Marburg an der Drau; 1902 ist ihr eine zweite für die Kadettenschule zu Temesvar gefolgt.) Die Benksche Gestalt ist ruhig, doch innerlich belebt, ihr schlankes, knappes Element hebt sich von den freien bewegten Massen des Mantels mit plastischer Klarheit ab und wirkt im Sonnenschein günstig. Freilich hat eine blanke Marmorform an einer grossen Gebäudefassade mit vielen stark betonten Öffnungen keinen hinreichend intimen Hintergrund; mit wachsendem Grün liesse sich daran wohl bessern. Das ganze Unternehmen, sympathisch eingeleitet und durchgeführt, hat auch künstlerisch befriedigt.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Messkelch von Michael Joseph Cocsell, Prag 1721 oder 1723 (Kat. Nr. 226)

KIRCHE UND KUNST. Dieses wichtige Thema hat in neuester Zeit durch zwei von angesehener Stelle kommende Verlautbarungen die Aufmerksamkeit selbst des grossen Publikums auf sich gelenkt. Zuerst war es am 27. September ein Gutachten des Grazer k. k. Konservators und Dozenten Dr. Johann Graus, das von kirchlicher Seite hervorgerufen und von der kirchlichen Obrigkeit gebilligt, als massgebend für die Stellung



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Zuckerschale von A. S., Görz 1831 (Kat. Nr. 266)

der Kirche zur ganzen modernen Kunst (Sezession oder sonstwie genannt), und zwar in schroff abweisendem Sinne, gelten sollte. Man las diese Ausführungen mit Erstaunen, da die Kirche in Kunstfragen zu allen Zeiten die grösste Feinfühligkeit bewiesen und in Sachen des Zeitstils sich niemals abweisend, sondern im Gegenteil meist bahnbrechend betätigt hat. An den kirchlichen Bauten haben alle die grossen historischen Stile sich in Keim, Blüte und Frucht am gründlichsten ausgelebt. Auch in neuester Zeit hat gerade die katholische Kirche den Bestrebungen zu moderner Belebung des Kirchenbaues, im Sinne der Anpassung an jetzige äussere und innere Bedürfnisse, ein geradezu förderliches Interesse zu gewendet. Unter allem Schwanken der Tagesmeinungen fand gerade sie auffallend rasch den richtigen Standpunkt und eröffnete Aussichten auf weitgehenden Fortschritt, der sich auch alsbald in bedeutsamen Symptomen, wie der staatlichen Konkurrenz für einfache Dorfkirchen kundgab. Und nun alledem gegenüber eine so entschiedene öffentliche Absage? Glücklicherweise wurde das Missverständnis — denn ein solches lag dem Vorfall zu Grunde — schon zwei Tage später beseitigt. Eine Zuschrift des in dieser Sphäre hochverdienten Professors Dr. Heinrich Swoboda klärte die Zeitungsleser im Namen des Verfassers beruhigend auf. Das Graussche Gutachten ist älteren Datums und hat sich keineswegs allgemein gegen die moderne Kunst oder auch nur gegen irgend eine Kunstrichtung wenden sollen. Im Gegenteil. „Meine Tendenz“, erklärte Dr. Graus seinem Wortführer, „war nur, eine ungerechte oder voreilige Verurteilung moderner Kunstwerke vom kirchlichen Stundpunkte aus zu verhüten und nur jene Grundsätze aufzustellen, nach denen unzweifelhaft für den Kultus und die Erbauung des Volkes taugliche Kunstwerke geschaffen werden müssen. Das kann aber in jedem Stil, auch im modernen erreicht werden. Ein richtiges Urteil über neue Kunstschöpfungen kann nur von Fall zu Fall erfolgen.“ Professor Swoboda hebt noch hervor, dass gerade Dr. Graus sich als Vorkämpfer gegen den Stilzwang verdienstlich bemüht hat und zitiert als Beweis den ganzen Wortlaut des Grausschen Urteils über das Wagnersche Kirchenprojekt. Von kunstwidrigem Vorurteil ist da in der Tat keine Spur. So darf man sich schliesslich freuen, dass diese wichtige Angelegenheit einmal, unwillkürlicherweise, öffentlich erörtert worden ist.

GALERIE LOBMEYR. Das Erdgeschoss des Künstlerhauses enthält gegenwärtig eine Ausstellung, wie sie in Wien nicht so bald gesehen worden ist oder gesehen werden wird. Ludwig Lobmeyr hat zu wohltätigen Zwecken seine Bilderschätze zur Verfügung gestellt. Einen Teil davon hat das Publikum, an gleicher Stätte, schon vor mehr als einem Jahrzehnt gesehen, den Stock der Ölbilder wohl auch bei Gelegenheit der „Kunstwanderungen“ zwischen den vier Wänden Lobmeyrs „in situ“ bewundert. Trotzdem ist diese Heerschau von Malereien und Zeichnungen selbst für Kunstmenschen eine förmliche Überraschung. Wer kannte denn anders als vom Hörensagen den Inhalt der vielen grossmächtigen Mappen voll Aquarelle und Zeichnungen, die in gewissen Gegenden des Lobmeyrschen Heims ganze Barrikaden bilden? Nun ist auch das alles ans Tageslicht gebracht;

mehr als alles sogar, könnte man sagen, denn von den 1000 Nummern, die der glückliche und feinfühlige Sammler ins Künstlerhaus sandte, fanden noch 170 gar keinen Platz an den Wänden. Selbstverständlich aber ist die Auswahl mit aller Umsicht getroffen, so dass der Kunstbedürftige durch diese Einbusse an Schaustoff nicht zu ernstlichem Schaden kommt. Diese Lobmeyr-Ausstellung wird in der Tat jedermann eingehend studieren müssen, der mit der Wiener Malerei intim werden will. Schon weil gerade aus der Intimität heraus, so namentlich aus Nachlässen bedeutender Künstler und im Laufe vieljährigen persönlichen Zusammenlebens und Zusammenstrebens zahlreiche interessante Blätter an Lobmeyr gelangt sind. Von der prächtigen Farbenskizze zu Makarts niederländischem Fest bis zum Aquarellbildchen, das Sigmund L'Allemand hoch zu Ross im Kostüm der Kahlenberger Künstlerfeste darstellt, zieht sich eine lange Kette von Privatissimis, die mitunter sogar biographisches Interesse gewinnen. Wie bezeichnend zum Beispiel für die riesige Arbeitskraft der Führich'schen Zeichenfeder, dass auf einer grossen, vielfigurigen Szene der Steinigung Stephani der eigenhändige Kielfedervermerk steht: „Angefangen, erfunden und fertig gemacht den 21. Januar 1819". In schlichtester Form der Ausdruck seltener Leistungsfähigkeit einer zeichnerischen Vollnatur ersten Ranges. Einige, zum Teil erstaunliche Ziffern mögen hier vor allem die Ausgiebigkeit der Sammlung als Quelle für kunstgeschichtliche Information kennzeichnen. Man findet da in mehreren Kabinetten vereinigt 97 Werke von Rudolf v. Alt, mehrere Räume mit 136 Pettenkofen, dann 25 Makart, 20 Canon, 10 Kurzbauer, 17 Gauermann, 12 Schindler und so fort. Für die Kenntnis Rudolf v. Alts ist die Sammlung gar nicht zu entbehren. Er geht in ihr mit einem zierlich, starkfarbigen „Laxenburg" bis zum Jahre 1835, in undatierten Blättern wie einer sehr summarischen Minoritenkirche vielleicht noch weiter zurück. Das früheste der ausgestellten Interieurs (1839) dürfte der Prager Rathaussaal sein, noch in ziemlich allgemeinem, braunem Ton zusammengehalten. Das einzige Ölbild ist ein Blick auf die Piazzetta, vorzügliches Exemplar seiner Ölmalerei in den Vierzigerjahren. Wenig bekannt ist die lange Reihe grosser Aquarelle von seiner Krimfahrt (1863). Diese Tatarendörfer und kaiserlichen Sommerpaläste (Baktschi Sarai, Livadia, Yalta) sind wahre Sachlichkeitsübungen eines in allen Sätteln gerechten Meisters; auch treten schon da jene vielgestückelten Blätter auf, die man endlose Veduten nennen möchte und für die das endlose Papier erfunden sein könnte. Eine in aller Hast hinlavierte Ansicht von Odessa



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Karaffine von L. E., XIX. Jahrhundert Anfang, Venedig (Kat. Nr. 263)

ist von diesem Schlage. Das ausserordentliche Verständnis für Bodengestalt und Pflanzenwuchs tritt hier und schon auf viel früheren Blättern mit geologisch-botanischer Deutlichkeit hervor, aber doch immer malerisch gewertet, was man zum Beispiel von Enders brasilianischen Studien und sogar von Sellenys mehr zeichnerisch geistvollen Novarablättern nicht sagen kann. Diese malerische Innenkraft drückt sich bei Alt schon in den kleinen Aquarellveduten der Vierzigerjahre („Wien im Schnee" und dergleichen) als starker Instinkt für Raum, angeborene Luftperspektive und von selbst gekommene Atmosphärik aus. Man kann in der Sammlung seine ganze technische Entwicklung genau verfolgen, auch wie sie mannigfach an die wechselnde und wachsende Weise seines Vaters Jakob anknüpft. Eine grosse, wie mit zarter Reissfeder hinlinierte und ganz zart anlavierte Strassenperspektive Jakobs erinnert zum Beispiel sofort an grosse ähnliche Blätter Rudolfs (Josefsplatz und andere) in der Albertina. Ein unvollendetes architektonisches Blatt Jakobs deutet sogar schon auf den späteren Rudolf hin. Ein überraschendes Blatt von Franz Alt („Saal im Palazzo Vendramin", 1861) in schwerer Purpur- und Altgoldpracht ist wohl das beste Bild dieses sonst zarter angelegten Künstlers. Von Pettenkofen sieht man neben zahlreichen Kabinettstücken in Öl und Aquarell eine Menge brillanter, noch brillanterer und brillantester Studienblätter, die seine innige Beziehung zu aller Umwelt verraten. Da Lobmeyr tatsächlich der letzte Altwiener vom Schlage der Gsell und Arthaber ist, findet man bei ihm Altwien sehr schön und lehrreich beisammen. Nicht nur in Perlen der Ölpalette eines Waldmüller (Taormina), Gauermann, Eybl, Karl Schindler, Ranftl, Fendi und so fort, sondern auch in Studien von mehr privatem Reiz, bei denen nie an ein öffentliches Auge gedacht wurde. Entzückendes dieser Art findet sich zum Beispiel von Danhauser.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Thoraschild von Josef Ignaz Fautz, 1792, Wien (Kat. Nr. 300)

Auch das Porträt und die Porträtstudie dieser Alten ist ein reich bestelltes Gebiet (Pyrkerkopf von Danhauser); die Studien zu Amerlingschen Bildern muten besonders an, auch Kriehubersche Sachen, darunter ein augenscheinliches Selbstporträt, und so fort bis zu den Canonschen Köpfen herauf, in denen sich seine elementare Malkraft so hinter den Kulissen tummelt. Auch manche in den letzten Zeitläuften vernachlässigte oder auch verkannte Wiener Erscheinung tritt hier in der Liebenswürdigkeit ihrer ursprünglichen Eigenart auf. Man wird den schlicht auftretenden, aber lebensbildlich so wahren Typen Anton Müllers alle Anerkennung zollen, desgleichen den zwerchfellerschütternden Humoresken Laufbergers und auch den naiv kolorierten, aber von schärfster Beobachtung des österreichischen Volkstums strotzenden Scherzszenen Alois Greils. Mancher kunstgeschichtliche Einzelzug wird an der Hand dieser kaum bekannt gewordenen Blätterfolgen einigermassen zu berichtigen sein. Die grossen „Schlager" der Sammlung sind natürlich allbekannt. Die Prachtstücke von Makart, Schönn, Defregger, Kurzbauer (Rahls intensives Bild „Herkules und Omphale" sahen wir erst kürzlich in der retrospektiven Abteilung der Dresdener Ausstellung), dazu die farbenprächtigen Munkácsyschen Studien zum Milton, Mozarts Tod, Christus vor Pilatus, (auch eine grosse bewegte Kreideszene von den ungarischen Wahlen, 1868, zeigt Munkácsys Klaue). Bis 1860 geht eine



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Thoraschild von Caspar Zacharias Raimann, 1715 oder 1725, Wien (Kat. Nr. 296)

Angelische Porträtstudie in Kreide zurück. Einige ergreifende Blätter tragen den Namen Artur Grottger. Die jüngsten Namen sind wohl die der Brüder Klimt. Ernst ist mit einer säuberlichst gemalten Rosadame vertreten, Gustav mit einer schlanken, hellenistisch eingekleideten Weiblichkeit aus früher Zeit, in der aber schon allerlei Keime zu seither Gewordenem aufgehen. Das Schwergewicht der Sammlung liegt aber in der Prachtepoche der Siebzigerjahre, mit ihren Vor- und Nachklängen, unter denen sich auch einige wichtige Versteigerungen früherer Wiener Sammlungen geltend machten. Diesem wienerischen Teile der Galerie, der uns zunächst interessiert, schliessen sich übrigens einzelne ausländische oder auch alte Meister von Wert an, die an sich schon eine wertvolle Kollektion bilden. Spitzweg, Diez, Vautier, Troyon sind besonders ansprechend; Achenbach, Calame bewähren sich. Gute alte Bilder, zum Teil Prachtstücke, kommen vor von Aldegrever, Ruysdael, Everdingen, Van der Neer und so fort. Es ist in der Tat ein reicher Schatz, das Erlebnis eines begabten und an Erkenntnis rastlos fortschreitenden Kunstfreundes.



Ausstellung von Goldschmiedearbeiten in Troppau, Messkelch ohne Marken, XVIII. Jahrhundert, Erstes Drittel, (Kat. Nr. 323)

HAGENBUND. Diese rührige Verbindung hat auch die Ferien nicht ganz ungenutzt gelassen und in der zweiten Sommerhälfte eine recht interessante Ausstellung veranstaltet. Die hübsche Anordnung Josef Urbans wies, wie meistens, ansprechende Einzelheiten auf und unter den Ausstellern traten einige wesentlich hervor. So namentlich der junge kroatische Bildhauer Ivan Mestrovic, der sich dermalen noch in der allgemeinen Bildhauerschule unter Professor Bitterlich befindet, aber schon im Pariser Salon und in der Wiener Sezession aufgetreten ist. Er ist noch ganz Wildling und nach seinem Draufgängertum zu urteilen, möchte man ihn für ein jüngstes Mitglied des Krakauer Nachwuchses halten. Sein ruppiger männlicher Akt: „Ein Dichter“, der im Bewegungsmotiv seltsamerweise an den Barberinischen Faun in der Glyptothek erinnert, dann eine in hochsinnlicher Umwälzung begriffene Gruppe, in der ein Rodinsches Element aufklingt, ferner mehrere Büsten und Halbfiguren von eckig-knorriger Manier (Krakau), die aber einen auffallend intimen Zug nicht ausschliesst, alle diese Verschiedenartigkeiten zeigen, aus wie vielen Quellen das junge Talent sich nährt. Jedenfalls blüht ihm eine Zukunft. Unter den Malern tritt diesmal Hugo Baar erfreulich hervor mit einigen starkfarbigen ländlichen Szenen, wo Figur und Landschaft sich zu ausgiebigen Flecken zusammenschliessen. Seine alte Frau im Sonntagsstaat („Am Sonntag Nachmittag“) wurde für die Moderne Galerie erworben. Sehr anziehend waren mehrere kleine Landschaften Ludwig Ferdinand Grafs, in denen bei aller stilistischen Generalisierung die Echtheit der Luft- und Tonwirkung gewahrt bleibt. Es ist Graf nachgerade gelungen, vorsichtig tastend und wieder keck zugreifend eine eigentümliche malerische Ausdrucksweise zu finden. Hübsche Landschaften sah man noch von Ranzoni, Suppantschitsch und anderen, eine lebensgrosse plastische Gruppe („Sonnenaufgang“) von der ernst strebenden Bildhauerin Rosa Silberer.

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. Was man in Wien und in Paris, durch Felix Auberts Entwürfe vor allem, versucht hat: der Spitzenkunst Motive aus neuer Formsprache zuzuführen, das findet jetzt auch in Deutschland Nachfolge.

Wie Aubert für die nationale Chantillytechnik moderne Zeichnungen machte, so fertigte Xenia Krüger für die Nadelspitze des Riesengebirges Muster. In der grossen Berliner Kunstausstellung sieht man hiervon Proben und die subtilen Federzeichnungen geben völlig den Eindruck der ausgeführten Spitze in allen Kreisen der Tonabstufung durch dünnere und dichtere Fadenstellungen.

Mannigfaltig ist die ornamentale Welt dieser Entwürfe. Das Floreale, Vegetative herrscht vor. Mit sicherer Hand wird das Gewirr verstrickter, verflochtener Schlingpflanzen, durch deren üppiges Durcheinanderspriessen noch halmiges Blattwerk sich ringelt und züngelt, rhythmisch gegliedert, so dass sich ein reich und vielfältig nuanciertes Fadenfiligran daraus ergibt. In strengerer Stilisierung, mehr im Geist der alten klassischen Spitzen ziehen sich auf einem andern Entwurf palmettenartige Bordürenranken über einen Spitzensaum in unendlichen Voluten, eine aus der andern wachsend.

Fächerförmige Gebilde mit stark gesponnenen Rändern heben sich reliefartig aus dem Schleiergrund, und als Füllung spannt sich zwischen ihnen feines Spinnennetzgewebe.

Auch das reine Linearornament des verschlungenen und verschleiften Bandwerks wird freispielend angewendet.

Die schlicht sich gebenden Motive der guirlandenartig hängenden Weinranken mit herabschwebenden Traubenbündeln erreichen dankbare Wirkung.

Und schliesslich stellen sich zum Linien- und zum Pflanzenornament noch Motive aus einem ganz andern Bereich ein, aus den Haeckelschen Kunstformen der Natur. Zu Vorbildern wird die unregelmässig gezackte Gestalt der Seesterne genommen, die mit der lebendigen Bewegung ihrer Ausstrahlung und mit ihrer furchigen schraffierten Struktur sich gut für die flüssige bewegliche Spitzentechnik und für die Ausdrucksmöglichkeit des Fadengespinstes eignet.

Sehr anregend ist die Ausstellung der Sitzmöbel, die soeben im Lichthof des Kunstgewerbemuseums, von Dr. Swarzenski inszeniert, eröffnet wurde. Sie gibt einen guten Überblick über die Metamorphose der Stühle in ihren mannigfachen Wandlungen und sie bietet Besonderes dadurch, dass sie neben den Museumsstücken viel Objekte aus Privatbesitz heranzieht und so das Familienmobiliar der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts gut illustriert. Vom Chorgestühl des XIII. Jahrhunderts mit seinen geschnitzten Tieren, dem Adler und der Taube mit den Spruchband bis zu den modernen Wiener Korbmöbeln geht der Weg.

Beobachtungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten kann man auf ihm ansstellen. Besonders fesselnd ist es, die Wandlungen eines Typus, zum Beispiel des Hockers durch die historischen Stilperioden zu verfolgen.

In deutscher Frühzeit sind die Hocker rein konstruktiv als Holzbau errichtet. Entweder eine Pfostenkomposition aus dreieckig gestellten derben Rundhölzern mit verbindenden Seiten- und Querstegen und dem wie ein Deckel daraufliegenden Sitzbrett. Durch das Weiterführen der Beinpfosten über den Sitz und deren Stegverbindung entsteht dann der sehr bekannte dreieckige Armlehnstuhl, der der typische, niederdeutsche und englische Bauernstuhl wird, alle Stile überdauert und in unserer Zeit durch die organische Anpassung seiner Sitz- und Stützlinien an den Umriss des sitzenden Menschen neue Beachtung und Gunst gewann. Daneben der andere Typus des Hockers, nicht aus Pfosten sondern aus Brettern gefügt, kastenmässig, vier Stützbretter und das daraufliegende Brett. Diese Brettkonstruktion, die eigentlich die primitivste Art der Tischlerarbeit darstellt, übernahm die Renaissance, weil sie im Gegensatz zur Pfostenarchitektur für Schmuck und Ornament das weiteste Feld bot. Die Renaissancehocker und die aus ihnen durch Ver-

längerung des hinteren Stützbrettes entwickelten Schemel sind viel weniger Sitzmöbel als repräsentative Trophäen, Träger kunstreich geschnitzter Emblematik. Ihre Lehnen sind weniger für den Rücken als für das Auge bestimmt.

Der glatte Bretterkasten des Untergestells verändert sich nun, die Kanten werden mit Voluten und Blattwerk bewegt und enden in seitlings ausspringenden Löwenklauen. Zum Wappenschild gliedert sich die Fläche und die Schmuckwirkung wird noch bereichert durch Vergoldung und Durchbruch. Fratzen und Larven sind als Motiv dafür beliebt.

Nach dieser Epoche, die die Möbel lediglich nach dem Gesichtspunkt der Skulptur ansieht, kommen allmählich Zeiten, die den Sitzkomfort entwickeln. Aus dem Hocker wird das Taburett mit gepolstertem, seide- oder sammetbezogenem Sitz. Die Stilnuancen der Taburette zeigen sich vor allem an den Trägern. Das Taburett à Balustres aus der Periode Louis XIV. ruht auf üppigen Tragsäulen, sie wachsen aus terassenförmigen Absätzen zu architektonischen Bekrönungen aus und von schweifigem Stegwerk werden sie verbunden. Mit der gleichen pompösen Würde sind diese Taburette behandelt, wie ihre grossen Brüder, die voluminösen Barokfauteuils. In dieser zeremoniellen Zeit sind es übrigens nicht nur Sitze, sondern auch gleichzeitig Rangplätze. Das Taburett ist das Privileg der adeligen Dame. Und auch in der geistlichen Etikette ist es ein Gradzeichen. Neben dem Abtstuhl mit den breitgeschwungenen Arm- und Rückenlehnen stehen die Taburette als Diakonensitze.

Kleidsamer für diesen Typus des leichteren Sitzmöbels ist die Rokokoformulierung. Die weich geführten Rokokolinien geben den Beinen der Tabourette eine zugleich anmutige und organische Linie. Sie runden und beugen sich, sie bieten den Sitz dar, wie der knieende Page das Kissen. Und der Träger wirkt nicht als schwere Belastung, in leichter ungezwungener Gebärde, noch leichter durch die Farben Weiss und Gold, biegen sich die Glieder.

Im Louis XVI.-Stil herrscht nicht mehr das zärtliche Neigen; jetzt lockt der feine und ernste Reiz der geraden Linie. Jetzt gilt das Raffinement dünngliedriger Proportionen, und ästhetische Finessen kommen aus dem harmonischen Auf- und Abschwellen der Pfosten. Als Köcher werden die zierlichen Träger gern gebildet und der seidene Sitz schwebt ohne Schwere darüber wie ein Baldachin.

So kann man die Seelenwanderung eines Typus verfolgen. Andere charakteristische Ergebnisse findet man, wenn man nach den Ahnen heutiger Formen sucht. Und da ist wohl das Originellste, dass die Form des Korbsessels mit der rund den Rücken umbuchtenden Lehne und dem Unterteil aus Gittergeflecht, wie er als englischer Gartenstuhl für den Strand und neuerdings in Wien als graziösere, spielendere Abart des Club chair variiert wurde, einen Vorgänger in einem altrömischen Stuhl aus dem III. Jahrhundert hat.

Nur im Bilde existiert er freilich, ein Relief überliefert ihn. A. G. Meyer hat es in seinem sehr instruktiven Tafelwerk zur Geschichte der Sitzmöbel, das einen guten Kommentar zu dieser Ausstellung bietet, wiedergegeben. Nach dieser Reproduktion hat Bock in Bielefeld einige Exemplare hergestellt. Es ist allerdings wohl anzunehmen, dass das antike Original aus Metallbändern geflochten war. Aber der Unterschied läge da nur im Material, die Technik wäre die gleiche.

Die Urverwandten der Stühle von heute findet man vor allem in der Periode, die nach den Zeichen der Repräsentation und der Dekoration den Komfort und die Zweckmässigkeit betont, die nicht den Stuhl als ein Schmuck- und Prunkgerät betrachtet, sondern als ein Möbel zum Sitzen und die daher logischerweise bei seiner Architektur vom Umriss des sitzenden Menschen ausgeht. Solche sachliche Gesichtspunkte wurden bei dem bäurischen Mobiliar — wie man in jenem vorher beschriebenen dreieckigen Stuhl sehen konnte — unabhängig von dem jeweilig herrschenden Stilgesetz der grossen Welt stets gewahrt. Wirksam in die Stilgeschichte treten sie im XVIII. Jahrhundert und sinnvoll ausgebildet und vervollkommnet werden sie im ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts im Biedermeiermobiliar.

England ist für jenen Komfortstil wichtiger als Frankreich. Und besonders sind es die mit dem Namen Chippendale und Sheraton verbundenen Stühle, die diese neue menschlichere Möbelrichtung bezeichnen. Aus diesen Familien und der ihnen entstammenden Descendentenreihe, die in dem alten Hamburg reiche Vertretung hat, gibt die Ausstellung grosse Auswahl. Man bewundert an diesen Stühlen, wie sich Sachlichkeit mit Anmut vereint, wie konstruktive Logik ohne jede Nüchternheit wirken kann. Der Sitz ist tief und bequem und verbreitert sich, der Linie des Sitzenden entsprechend, nach vorn.

Sitz und Beine, ob sie nun gebogen oder geradlinig sind, fügen sich organisch ineinander. Die Rückenlehne zeigt weiche Führungen und das Holzdurchbruchwerk, das sie füllt, entzückt durch die phantasievolle Vignettenkunst der Verschleifungen, des Oesen- und Bandwerks, das bei aller Schmuckfreude stets seine Grenzen wahrt, immer glatte Fläche bleibt und dem Rücken nie unbequem wird.

Von späteren Stühlen sind es vorzüglich die von 1820 und 1830, die unseren heutigen Anregung gegeben. Und zwar jene charakteristische Art, die den Rücken nicht flach gerade hält, sondern ihn aushöhlt zu einer konkaven, den Körper des Sitzenden umhüllenden Mulde. Diese Formulierung geschieht bei Polstermöbeln durch den ganzen geschlossenen Rückenteil. Bei Holzstühlen besorgt diese Funktion die wagrechte Abschlussleiste der Hinterlehne, sie biegt sich an den beiden Enden um und umfängt die Schultern des Sitzenden.

Dies alte Motiv, das gut die Ruhe und Sicherheit geborgenen sich Einnistens ausdrückt, wurde modern variiert durch Stühle van der Veldes, dessen neue Sitze die grossgeführten Umbuchtungen betonen, durch jüngere Formulierungen der „gebogenen Möbel“ Wiener Herkunft, durch Modelle Riemerschmieds, Grenanders und Otto Eckmanns.

Das bürgerliche Sitzmobiliar der Zwanziger- und Dreissigerjahre, das heute für uns solch frisches Interesse hat, ist gerade in dieser Ausstellung durch selten reichhaltiges Material vertreten. Max Liebermanns Privatbesitz steuerte viel dazu bei. Manche dieser Stühle erscheinen mit ihrem „Gefühlsornament“, den Medaillons, Guirlanden, der bronzenen Flammenurnen, den schmachtenden Blumenkränzen der Tapisserien nur kurios, als Kulturpikanterien in ihren Reizen des Echo du temps passé. Bei andern aber bewundert man nachdenklich, wie sie in ihrer Weise durchaus konstruktiv sind, alle Funktionen ihrer Glieder deutlich zum Ausdruck bringen, die Kurven des Sitzens durch ihre Profilführung malen und dabei nie kalt, hölzern oder abstrakt erscheinen.

An einem Stuhl Liebermanns von 1800 lässt sich das gut erläutern. Es ist ein tiefer Lehnsessel, der von Bequemlichkeit spricht. Sein Sitz senkt sich tief nach hinten, der weich gebogene Rücken fängt den Hineingleitenden sanft auf. Die Hinterbeine, die natürlich kürzer sind als die vorderen, sind leicht gebogen, im Gegensatz zu den vorderen geraden. Dadurch bekommt der ganze Bau etwas Wiegendes, er ruht auf diesen Stützen leicht schwebend wie ein Wagenkorb auf seinen Federn.

Und die gestreckten und gedehnten Tendenzen dieses Stuhles sprechen sich noch in den Armlehnen aus die weitausholend sich als wellige Schlangenlinien vom Sitz zur Rückenlinie wölben. Der Rhythmus des Auflösens ist in diesen Linien.

Und das alles ergibt sich einfach und selbstverständlich, scheinbar unbewusst, ohne programmatische Prinzipien zu verkündigen.

Dagegen fällt oft die Konstruktionsproklamierung an modernen Stühlen wie eine Indiskretion auf. Sie tragen ihre Reissbrettberechnung an der Stirne, sie renommieren mit ihrer Exempelgerechtigkeit, wenn sie mit Streberpfeilern und Stützen, mit einem förmlichen Gerüstwerk das Tragen und Lasten demonstrieren. Und wenn man den Renaissancestühlen sagen kann, dass ihnen die Heraldik und die Emblematik die Hauptsache ist, so kann man diesen mit ebensoviel Recht vorwerfen, das ihnen die Mathematik höchstes Heil bedeute. Aufdringlich und unterstrichen finde ich es auch, wenn zum Beispiel Pankok, um die Bequemlichkeit seines Stuhles anzupreisen, die ausgerundeten Holzflächen so behandelt, als habe der Körper sich in sie wie in ein Kissen hineingesenkt.

Ein Vergehen gegen den Materialcharakter ist das ausserdem.

Manche Raritäten und ausgestorbenen Formen finden sich dann noch unter dem Sitzgerät der Jahrhundertsgrenzen. Sie verdienen ein Wort.

Die „Chaise de Fontainebleau" ist besonders bemerkenswert. Es ist jener Stuhl Louis XVI., auf dem man rittlings sass, die Lehne statt im Rücken vorn in Leierform mit gepolsterter, von den Leierarmen getragener Stütze für die Arme. Zum Kartenspiel, zum Vorlesen war dieser Sitz bestimmt. Mannigfache Bezeichnungen trug er: „chaise voyeuse; chaise en lyre, conversation chaise"; in Garde Meuble des Louvre steht ein unserem Stück verwandtes Exemplar.

Auch der Bau dieses Stuhles drückt gut seine Bestimmung aus, er hat nichts, was zur lässig träg versinkenden Ruhe ladet; seine Tendenzen gehen nicht auf das beschauliche sich Zurückziehen aus, sondern sie streben nach vorn zur lebhaften Aktion, zur bewegten Gebärde. Ein anderer Stuhl bildet eine reizvolle Eigentümlichkeit aus, bei der man sich wundert, dass sie George de Feure sich hat entgehen lassen. Die Nuance nämlich, dass die Rückenlehne ihre Polster nach hinten umbiegt und so für das frisierte Köpfchen einer Dame ein kleidsames Kissen bildet, auf dem es halbgeschlossenen Auges den Courtoisien des hinter dem Stuhl stehenden Cavaliers lauschen kann.

Für solche schmiegsame Nuancen hat George de Feure, der moderne Erneuerer des XVIII. Jahrhunderts sonst ein feines Gefühl. Diese scheint ihm entgangen zu sein, dafür hat er ein anderes Motiv aufgenommen, dessen Vorbild wir in dieser Ausstellung finden. Das Motiv, Sitz und Rückenpolster nicht rechtwinklig zu spannen, sondern aus einem Stück in weicher Rundung, genau der Rückenlinie des Sitzenden gemäss über das Holz zu führen.

* * *

In den Kunstsalons haben die Herbstausstellungen begonnen.

Bei Schulte sieht man eine interessante Carabinkollektion. Impressionistisch gefasste Kleinplastik aus Bronze giebt sie, Serpentintänzerinnen im Faltenwirbel des Schleierkleides, Ballerinnen in der federnden Balance des Spitzentanzes, skulpturale Gegenstücke zu den vibrierenden Zeichnungen des Desgaz aus der gleichen Welt, Mädchen mit schmeichlerischen Katzen, die ihnen um den Nacken schleichen, Ringer, eine Gruppe sich vorwärtsschiebender Montmartre-Flaneure.

Alle diese Figürchen haben das Vehemente momentaner Bewegung. Carabin strebt nicht nach der weichen Anmut, wie sie zum Beispiel in Léandres Sèvres-Figurinen des Schärpenspieles schwebt, ihn interessiert das Charakteristische der Bewegung, vor allem die Momente, da sich alle Glieder spannen und dem bemüht er sich möglichst konzentrierten Ausdruck zu geben.

Wenig glücklich ist es aber, wenn er seine bildnerischen Interessen für Dinge der angewandten Kunst verwerten will. Sein Stockgriff, aus einem rechtwinkelig gebogenen Frauenkörper bestehend, ist recht verfehlt und wirkt unfreiwillig grotesk.

Ein harmonisches Werk des norwegischen Bildhauers Stephan Sinding stellen Keller und Reiner aus, seine jüngste Arbeit. „Anbetung" nennt er es. Auf hohem Bronzesockel sitzt eine junge knospenhafte Mädchengestalt, vor ihr kniet ein Jüngling.

Das an sich nicht originelle Motiv ward feinfühlig aufgefasst. Im Gesicht des Mädchens, das langes Haar umrahmt, in ihrer Haltung, ihre Arme gleiten ganz unpathetisch und sehr schlicht längs des Körpers herunter, liegt etwas Unbewusstes, als verstehe es diesen Kultus nicht, ja wie ein leises kinderhaftes Lächeln schwebt es um den Mund.

Den grossen skulpturalen Linien des Aufbaues nach, der Sockel und das Bronzeplateau sind machtvoll gegliedert, ist die Gruppe wie sie die Aussteller bezeichnen „Monumentalplastik", ihrem Gefühlsinhalt nach aber ist sie eine Idylle. Felix Poppenberg

ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER MEDAILLENKUNST UND KLEINPLASTIK. Am 4. d. M. fand die Preisverteilung für die Entwürfe statt, welche auf Grund der ausgeschriebenen Konkurrenz für eine Plakette mit den Themen „Frühling“ oder „Donauweibchen und Eiserner Mann“ oder „Hundertjähriger Bestand Österreichs als Kaisertum“ eingesendet wurden. Den 1. Preis von 1000 Kronen erhielt der Bildhauer Josef Groh aus Bubentsch bei Prag, je weitere fünf Anerkennungspreise von 100 Kronen erhielten Professor Tautenhayn, Professor Stephan Schwartz, Rudolf Cižek, Johanna Mischl und Hella Unger.

Die Entwürfe wurden während einiger Tage im Sitzungssaale des Österreichischen Museums ausgestellt.

PREISAUSSCHREIBEN. Der geschäftsführende Ausschuss der Deutschböhmischen Ausstellung Reichenberg 1906 erlässt hiemit ein Preisausschreiben zur Erlangung geeigneter Entwürfe für ein Ausstellungsplakat; zu diesem Wettbewerbe sind alle — auch die im Auslande lebenden — deutschösterreichischen Künstler eingeladen. Das grösste zulässige Format soll 100 × 70 cm nicht überschreiten, muss für Verkleinerung geeignet und mit höchstens fünf Farben herzustellen sein. Vorgeschrieben sind lediglich die Worte: „Deutschböhmische Ausstellung, Reichenberg 1906“; die Wahl des Motives bleibt dem Künstler überlassen; jedoch erhalten bei gleichen Qualitäten jene Arbeiten den Vorzug, die das Charakteristische nordböhmischer Eigenart besonders prägnant hervorheben. 1. Preis 1000 K, 2. Preis 500 K. Die Preisarbeiten sind bis längstens 20 Dezember 1904 „An den geschäftsführenden Ausschuss der Deutschböhmischen Ausstellung, Reichenberg 1906“ in Reichenberg abzuliefern oder frankiert einzusenden. Der Name des Bewerbers darf nirgends ersichtlich sein, sondern ist nur in einem versiegelten Umschlage, der das gleiche Nennwort oder Zeichen wie die Arbeit tragen muss, beizufügen. Künstlerisch selbständige Entwürfe von technisch tadelloser Durchführung sind Bedingung. Die preisgekrönten Arbeiten gehen in das unumschränkte Eigentum des Ausschusses über.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

SEINE MAJESTÄT DER KAISER hat am 26. v. M. mittags die Ausstellung der Photographischen Gesellschaft im Österreichischen Museum durch seinen Besuch ausgezeichnet. Zum Empfange Seiner Majestät hatten sich im Säulenhofe des Museums Unterrichtsminister Dr. Ritter v. Hartel, Statthalter Graf Kielmansegg, Polizeipräsident Ritter v. Habrda, Bürgermeister Dr. Lueger, Ministerialrat Milosch Fesch, der Vizedirektor des Museums Regierungsrat Dr. Leisching in Vertretung des auf Reisen befindlichen Museumsdirektors Hofrats A. v. Scala, der Präsident der Photographischen Gesellschaft Hofrat Dr. Eder, der Präsident des Wiener Amateur-Photographenklub Schmoll v. Eisenwerth, zahlreiche Aussteller und Mitglieder der Gesellschaft und Klubs etc. eingefunden.

Seine Majestät der Kaiser fuhr in Begleitung des Generaladjutanten G. d. K. Grafen Paar und gefolgt vom Flügeladjutanten Major Driancourt beim Museum vor und wurde im Vestibüle vom Unterrichtsminister Dr. Ritter v. Hartel, Statthalter Grafen Kielmansegg, Hofrat Dr. Eder und Regierungsrat Leisching empfangen. Im Säulenhofe vor der Riesenphotographie der Stadt Neapel hatten der Ausschuss der Photographischen Gesellschaft und viele Mitglieder Aufstellung genommen und hier richtete Unterrichtsminister Dr. Ritter v. Hartel eine kurze Ansprache an Seine Majestät den Kaiser, in der er mitteilte, dass die im Jahre 1861 begründete Wiener Photographische Gesellschaft die erste photographische Ausstellung in Österreich-Ungarn vor vierzig Jahren arrangierte und dass auch die gegenwärtige Ausstellung, die ein Bild der jetzigen Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete der

Photographie gibt, von dieser Gesellschaft arrangiert worden sei. Der Präsident der Gesellschaft Hofrat Dr. Eder sprach hierauf den Dank für den Allerhöchsten Besuch aus, worauf das Ausstellungskomitee Obmann Kommerzialrat W. Müller, Sekretär Hofphotograph Burger und die Komiteemitglieder Regierungsrat L. Schrank, A. Angerer, Frankenstein, Leykauf, G. Löwy, Oberst v. Obermayer, Perlmutter, Pietzner, Ungar, Dr. Hofmann und Professor Valenta vorgestellt wurden. Seine Majestät der Kaiser richtete an die einzelnen Herren einige freundliche Worte und trat dann, geführt vom Präsidenten Hofrat Dr. Eder und Kommerzialrat W. Müller den Rundgang durch die Ausstellung an und besichtigte zuerst die Objekte der staatlichen Institute und Reproduktionsanstalten. Bei der Ausstellung der Hof- und Staatsdruckerei wurde Direktor Hofrat Ganglbauer vorgestellt, der sodann die nötigen Erläuterungen über die einzelnen Photographien, Farbendrucke und Reproduktionen gab. Bei der Ausstellung der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, die sowohl die künstlerische als auch die wissenschaftliche Abteilung der Exposition beschickt hatte, befragte Seine Majestät der Kaiser den Direktor dieser Anstalt Hofrat Dr. Eder über die Art der Herstellung der einzelnen Reproduktionen und nach den Verhältnissen der Lehranstalt und nahm die Mitteilung, dass die Anstalt einen immer grösseren Aufschwung nehme und ihr Wirkungskreis von Jahr zu Jahr eine Erweiterung erfahre, mit Befriedigung zur Kenntnis. Im Pavillon des Militärgeographischen Instituts erwarteten Kommandant GM. Otto Frank und Oberst Arthur Freiherr v. Hübl Seine Majestät den Kaiser, um die gewünschten Aufklärungen zu geben. Längere Zeit verweilte Seine Majestät der Kaiser bei der Ausstellung der Polizeidirektion, deren Erkennungsamt eine Reihe von Tatbestandsaufnahmen und daktyloskopischen Karten ausgestellt hatte.

Bei der Ausstellung der Sternwarte wurde Direktor Hofrat Weiss vorgestellt, um die näheren Erläuterungen zu geben. Sodann nahm Seine Majestät der Kaiser die Bilder der Reproduktionsanstalten C. Angerer & Göschl, Patzelt & Krampolek, Dr. E. Albert, Graphische Union, Viktor Angerer, C. Wottitz, R. Paulussen, J. Löwy, E. Sieger, M. Perlmutter, Blechinger & Leykauf, Meisenbach, Riffarth & Ko., Böhmische Graphische Gesellschaft in Augenschein und liess sich die anwesenden Chefs vorstellen, denen er seine lebhafte Befriedigung über die vorzüglichen Leistungen und über die vielen neuen Errungenschaften auf dem Gebiete der graphischen Künste aussprach.

Nunmehr begab sich Seine Majestät der Kaiser in die von den Porträts- und Landschaftsphotographen eingenommenen Räume. Hier haben die hervorragendsten Photographen ausgestellt und die einzelnen Bilder fanden durch ihre künstlerische Auffassung und technische Vollendung die volle Anerkennung, der Seine Majestät im Gespräche mit den vorgestellten Ausstellern dieser Gruppe in huldvollen Worten Ausdruck verlieh. In der von dem Vizepräsidenten Dr. Hofmann arrangierten Ausstellung des Kameraklubs und bei den Objekten des Wiener Amateur-Photographenklubs verweilte der Kaiser lange Zeit in eingehender Besichtigung und betonte wiederholt die künstlerische Ausführung und die reizenden Motive der einzelnen Bilder. In der Abteilung für wissenschaftliche Photographie interessierte Seine Majestät den Kaiser insbesondere die Anwendung der Photographie als Hilfsmittel der Medizin, Astronomie und anderer Naturwissenschaften und hier wurden die anwesenden Aussteller dieser Gruppe Universitätsprofessor Dr. Elschnig, Universitätsdozent Dr. Freund, Professor Dr. Schiff, Dr. Heller, Lektor Hinterberger und andere vorgestellt. Am Schluss des Rundganges dankte Seine Majestät den Herren für die Führung und bemerkte zu Hofrat Dr. Eder: „Die Ausstellung hat Mich sehr interessiert. Es freut Mich, dass die Photographie in den letzten Jahren so grosse Fortschritte gemacht hat; die Ausstellung ist sehr bedeutend, und es freut Mich, dass Ich sie besichtigen konnte.“

PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG. Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Franz Salvator hat am 22. v. M. und Ihre k. u. k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Josefa am 10. d. M. die Ausstellung der Photographischen Gesellschaft im Österreichischen Museum besichtigt.

Die Ausstellung, welche von 33590 Personen besucht wurde, ist am 16. d. M. geschlossen worden.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9—1 Uhr und von 6—8½ Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate September von 10608, die Bibliothek von 1184 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Dresdener Kunstgewerbe. Spielzeug, Metall- und Textilarbeiten. (Dekorative Kunst, Okt.)

GNIRS, A. Überreste antiker Werkstätten in der Umgebung Polas. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 7/9.)

LEHMANN, A. Wandlungen. Eine Bilanz über das deutsche Kunstgewerbe im Sommer 1904. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

LEISCHING, Jul. Bauernkunst. (Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseums, 18.)

LUX, J. A. Wiener Werkstätte. Josef Hoffmann. Koloman Moser. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

MICHEL, W. Der neue Stil im Kunstgewerbe. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

The National Competition of Schools of Art, 1904. (The Studio, Sept.)

SCHWINDRAZHEIM, O. Von deutscher Bauernkunst. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 6/7.)

SHELLEY, H. C. Japanese Faces. (The Connoisseur, Okt.)

VERNEUIL, M. P. A propos des Expositions des Écoles d'Art décoratif. (Art et Décoration, Sept.)

Werkstätten, Dresdener, für Handwerkskunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

Architektur, Neuere Badische. (Deutsche Bauzeitung, 77 ff.)

BOSSEBOEUF, L. Le tombeau de Henri de Bourbon-Montpensier à Champigny-sur-Veude. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 252.)

BÜRKEL, L. v. Zur Frage des Crocifisso in Santo Spirito zu Florenz. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

EBE, G. Die Monumentalbrunnen im Strassenbilde. (Der Städtebau, Okt.)

GRANDMAISON, L. de. L'Arc de triomphe érigé à Tours en l'honneur de Louis XIV. (1688—1693). (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 175.)

GRAVE, E. L'architekte J. D. Antoine et son élève Vivenel. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 540.)

HÉNAULT, M. Le sculpteur Gillet et sa famille. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 578.)

Huber Anton. Charlottenburg als Innen-Architekt. (Innendekoration, Okt.)

LUX, J. A. Die Offizierswohnung. (Das Interieur, Okt.)

— Das Schulhaus. (Der Architekt, Das Interieur, Okt.)

MARCH, D. Das englische Haus. (Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart, IV, 1.)

MORIN, L. Quelques sculpteurs troyens des dix-septième et dix-huitième siècles. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 305.)

NOWOTNY, E. Römische Votivaltäre nächst Gonobitz. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 7/9.)

PAUSCHEK, H. Berlins städtische Gartenanlagen. (Wiener Illustrierte Gartenzeitung, Aug.)

PORÉE, l'abbé. Les statues de l'ancienne collégiale d'Ecouis. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 246.)

RIAT, G. Jardins d'Espagne. (Art et Décoration, Sept.)

ROSTOWZEW, M. Pompejanische Landschaften und römische Villen. Mit drei Tafeln. (Jahrbuch des k. d. archäologischen Institutes, 3.)

SANONER, G. Description des portails de l'église Saint Thibault de Thann. (Revue de l'art chrétien, 5.)

SCHAEFER, K. Das niedersächsische Bauernhaus und seine Zukunft. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 6/7.)

SINDACO, O. Neuere Wohnhäuser in Karlsruhe. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

STRENGELL, G. Das Landhaus Suur-Merijoki bei Wiborg. (Dekorative Kunst, Okt.)

TREU, G. Bei Rodin. (Kunst und Künstler, III, 1.)

VENTURI, A. La Scultura senese nel Trecento. (L'Arte, VII, 6/8.)

VETTERLEIN, E. Zu unserem Wettbewerbe. „Entwürfe zu einem Einfamilienhaus." (Innendekoration, Okt.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

ADRIELLE, V. Les peintres d'Arras au dix-neuvième siècle. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 462.)

BRAQUEHAYE, Ch. Les peintres de l'hôtel-de-ville de Bordeaux. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 557.)

BREDT, E. W. Das Glockendonsche Missale der Nürnberger Stadtbibliothek, ein künstlerisches Kopialwerk. (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16.)

CLÉRAMBAULT, G. de. Les peintures du château de Tournoel. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 295.)

DVOŘÁK, M. Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 5.)

FRANTZ, H. Jules Chéret. (The Studio, Sept.)

HARDENBERG, Kuno Graf. Sascha Schneider auf der Dresdener Kunstausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

Kunstverglasungen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

MUMMENHOFF, E. Dürers Anteil an den Gemälden des grossen Rathaussaales und der Ratsstube. (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16.)

RIEGL, A. Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 7/9.)

SCHMIDT, J. v. Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

STEINMANN, E. Zur Restauration der Sixtinadecke. (Kunstchronik, N. F., XV, 32.)

VEUCHIN, E. Une curieuse miniature de la première moitié du seizième siècle. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 225.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

Zum Brand der St. Magdalenenkirche in Strassburg. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Aug.)

BREUER, R. Batiks. (Kunst und Handwerk, 1904, 12.)

Entwürfe zu Wandteppichen von Karl Kunst-München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

ERLER, M. Der moderne Fächer. (Kunstgewerbebl., Sept.)

GOLD, A. Bühnenskizzen von Karl Walser. (Kunst und Künstler, III, 1.)

HAGEN, L. Allerlei Schnurarbeiten. (Kunst und Handwerk, 1904, 12.)

LAFOND, P. Cartons de Rubens pour la suite de tapisserie de l'Histoire d'Achille. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 232.)

LEHMANN. Der Wert der Volkstracht. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 6/7.)

SCHMIDT, J. v. Siehe Gruppe III.

STETTINER, R. Motiv-Vorsatzpapiere von Wilh. Rauch-Hamburg. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

Stickereien, Neue. Von Margarethe von Branchitsch. (Dekorative Kunst, Okt.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ECKENER, A. Über die Technik in der Künstlerlithographie. (Mitteilungen des württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5, 2.)

EYB, G. Der reproduktive Holzschnitt. (Mitteilungen des württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5, 2.)

FRANK, K. Erfolge der modernen Zeichenmethoden. (Mitteil. des mährischen Gewerbemuseums, 17.)

HERLUISON, H. Les débuts de la Lithographie à Orléans. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 75.)

HOLLENBERG, F. Über Radiertechnik. (Mitteilungen des württemberg. Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5. 2.)

KAUTZSCH. Die Kunst im württembergischen Buchgewerbe. (Mitteilungen des württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5, 1.)

PETZENDORFER, L. Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck. (Mitteilungen des württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5, 2.)

SCHAEFER, E. Über die Eigenart des Holzschnittes. (Mitteilungen des württembergischen Kunstgewerbevereins, Stuttgart, 1904/5, 2.)

SCHMID, M. Plakatkonkurrenz der Stadt Aachen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

TORSTEN, M. Ex libris. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

ZEMP, J. Banneret de Fribourg. Gravure de G. Sickinger. (Fribourg artistique, 1.)

VI. GLAS. KERAMIK

CHAPPÉE, J. Le carrellage de l'abbaye de Champagne. (Revue de l'art chrétien, 5.)

CREUTZ, M. Max Läuger. (Dekorative Kunst, Okt.)

FRIEDMANN, A. Emile Gallé. (Wiener Abendpost, 222.)

LEYMARIC, C. La renaissance de la faïence architecturale en France au dix-neuvième siècle. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 88.)

SCHMIDEL UND KUBITSCHEK. Töpferstempel aus Enns. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 7/9.)

STIEDA. Zur Geschichte der Porzellanfabrikation in der Mark Brandenburg. (Forschungen zur brandenburgischen und preussischen Geschichte, XVII, 1.)

VERNEUIL, M. P. Taxile Doat, Céramiste. (Art et Décoration, Sept.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

The Evolution of the Bedstead. (The House Beautiful, Sept.)

FRANK, W. Ein neuer Raum der Vereinigten Werkstätten in München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

HEBING, C. Eingelegte Holzarbeiten und ihre Nachahmung durch Malerei. (Bad. Gewerbezeitung, 40.)

JONES, Fr. A. Some Ancient Wedding-Coffers. (The Studio, Sept.)

Ladenausstattung. Eine moderne Wiener. (Innendekoration, Okt.)

ZEMP, J. Tombeau du Christ. 2 Tafeln. (Fribourg artistique, 1.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

DOTZAUER. Das Zeughaus der Reichsstadt Nürnberg. (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16.)

JADART, H. Croix et candélabres des églises et du musée de Reims. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXVI, p. 266.)

Light, Electric and the Metal Crafts. (The Art Journal, Okt.)

SCHUBERTH, H. Das Ätzen der Metalle für kunstgewerbliche Zwecke. 2. Auflage, VI, 222 Seiten mit 30 Abbildungen. 8°. Wien, A. Hartleben. M. 3·25.

TAVENOR-PERRY, J. Candlesticks. (The Connoisseur, Okt.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

MACQUOID, P. A New Book on Old Silver. (The Burlington Magazine, Okt.)

SCHALLER, R. de. Jardinières. (Fribourg artistique, 1.)

SCHNÜTGEN, A. Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Gräfrath. (Zeitschrift für christliche Kunst, 7.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

KNETSCH, C. Die Siegel der Stadt Danzig bis zum Untergange ihrer Selbständigkeit. (Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereines, 47.)

MONOD, F. Daniel Dupuis. (Art et Décoration, Sept.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BODE, W. Kunstsammlungen und Museumsbauten hüben und drüben. (Kunst und Künstler, III, 1.)

BUDAPEST

MELLER, S. Die Sammlungen von Friedrich Glück. (In magyarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, VII, 4.)

DARMSTADT

HAEND, E. Johann Vinzenz' Arbeiten auf der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1904. (Dekorative Kunst, Okt.)

— HARRACH, M. Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1904. (Die Kunsthalle, IX, 22.)

DARMSTADT

Katalog der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie von 15. Juli bis 10. Oktober 1904. 104 S. mit 7 Plänen und 20 Tafeln. 8°. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 1·—.

DRESDEN

GÜNTHER, J. Grosse Kunstausstellung, Dresden 1904. (Die Kunsthalle, 24.)

— HARDENBERG, Kuno Graf. Siehe Gruppe III.

— SCHUMANN, P. Grosse Kunstaustellung Dresden 1904. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

— ZIMMERMANN, E. Die Photographie auf der Dresdener Kunstausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

DÜSSELDORF

BEISSEL, St. Nationale Eigenart und geistiger Gehalt der zu Düsseldorf ausgestellten Kunstwerke. (Stimmen aus Maria-Laach, 8.)

— BOARD, H. Die internationale Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Die Kunst für Alle, XIX, 23.)

— CLEMEN, P. Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Die Woche, VI, 33.)

— SCHÄFER, W. Die internationale Ausstellung in Düsseldorf. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

ESSEN

HUMANN, G. Siehe Gruppe I.

LONDON

FRIZZONI, G. L'Esposizione d'arte senese al „Burlington Fine Arts Club". (L'Arte, VII, 6/8.)

MÜNCHEN

DÜLBERG, F. Die erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München. (Zeitschrift für bild. Kunst, Aug.)

— FUCHS, G. Gewerbekunst auf der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München. (Dekorative Kunst, Sept.)

— MICHEL, W. Die vereinigten Werkstätten Münchens in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— WOLTER, F. Die Münchener Jahresausstellung im Glaspalaste. (Die Kunst für Alle, XIX, 24.)

NÜRNBERG

HAMPE, Th. Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen. (Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Nürnberg, 16.)

PARIS

ELLIOT, L. The Primitive French Exhibition at Paris. (The Connoisseur, Sept.)

— Le Jubilé du musèe Guimet. Vingt-cinquième anniversaire de sa fondation (1879—1904). In-8, XV—177 p. Paris, Leroux.

— MÂLE, É. La Miniature à l'Exposition des Primitifs français. (Gazette des Beaux-Arts, Juli.)

— VITREY, P. La Sculpture à l'Exposition des Primitifs français. (Gazette des Beaux-Arts, Aug.)

— VITRY, P. Zur Ausstellung französischer Primitiver. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

REICHENBERG

PAZAUREK, G. E. Alte und neue Beleuchtungskörper. (Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums, 1904, 2.)

ST. LOUIS (Weltausstellung)

CREUTZ, M. Die „Fine Arts" auf der Weltausstellung in St. Louis. (Die Kunst für Alle, XIX, 24).

KUNST UND KUNSTGEWERBE AUF DER WELTAUSSTELLUNG ZU ST. LOUIS (I.)

VON KLARA RUGE-NEW-YORK



ENJENIGEN, die eine Ausstellung besuchen, um eine bestimmte Branche zu studieren — sei es zur eigenen Belehrung oder um die Mitwelt darüber zu informieren — ist es wohl noch nie so entsetzlich schwer gemacht worden, zum Ziele zu gelangen, als dies in St. Louis der Fall ist.

Und auf keinem Felde hat der ernsthafte Besucher der Ausstellung so viele Schwierigkeiten zu überwinden, als auf demjenigen des Kunstgewerbes. Allen Besuchern ist das eigentümliche Klima von St. Louis ein grosses Hindernis, dieses Klima, das eine „Sommerausstellung“ zu einem Ding der höchsten Qual gestaltet! Tropische Hitze — dazwischen tropische Regengüsse, welche den Lehmboden zu Morasten gestalten, in denen der Fuss versinkt. Und weite Strecken dieser sieben Meilen grossen Ausstellung sind nicht mit Schotter oder Makadam bedeckt, sondern zwingen den Besucher, im Schmutz zu versinken. Dabei ist auf die klimatischen und örtlichen Schwierigkeiten bei der Einteilung der Ausstellung, der Verteilung der Bauten gar keine Rücksicht genommen worden. Man hat, um dem Plan treu zu bleiben, von der Festhalle weg die im Renaissancestil ausgeführten Gebäude fächerartig auslaufen zu lassen, die herrlichen Baumriesen, welche den Forestpark zum schattigen Walde gestalteten, alle geopfert. Etwa 150 Schattenspender von tropischen Dimensionen sind der Architektur der Weltausstellung zum Opfer gefallen. Leider können nun nicht einmal diese gestreckten Renaissancebauten vor dem strengen Schönheitsrichter als vollendete, harmonische Architekturwerke bestehen! — Die Länge steht in gar keinem richtigen Verhältnis zur Höhe und es mangelt jede Originalität, es sind schablonenhafte lange Kasten, durch Säulen oberflächlich zur „Renaissance“ gestempelt! Es wäre im Interesse der Ausstellungsbesucher einem Stil und einer Einteilung bedeutend der Vorzug zu geben gewesen, welche gestattet hätten, dass die prächtigen, grünen belaubten Dächer zwischen den Palästen hätten bestehen dürfen. Warum griff man nicht nach einer amerikanischen Bauart. Die spanische Renaissance der Panamerikanischen Ausstellung zu Buffalo in ihrer bunten Eigenart war so viel origineller und erfreuender, als diese blendend weissen, langen, langweiligen Behausungen der Ausstellungsgegenstände. Nur als solche präsentieren sie sich. Gerade weil die weisse Stadt am blauen See — Chicagos märchenhaft schöne Weltausstellung — so wunderbar gelang, hätte man von jeder Ähnlichkeit der Bauart und Anlage absehen, ganz anderes, den anderen Bedingungen angepasst schaffen müssen. Der blaue See, die kühle



Weltausstellung zu St. Louis, Festhalle, Architekt Masqueray

Seebrise waren nicht zu ersetzen, aber hier hatte man tropische Waldriesen, ein mildes Tropenklima, dem man Rechnung tragen und deren Vorzüge benützt werden konnten — und welche leider ganz ausser Acht gelassen worden sind! Als einzelne charakteristische, ihre Zwecke auch äusserlich dokumentierende Bauten hätte man die verschiedenen Ausstellungspaläste auffassen und in den Tropenwald hineindenken sollen, der natürlich um einige Schattenspender ärmer werden musste, aber nicht um so viele. Wie reizvoll das sich hätte tun lassen, davon ist der Beweis geliefert. Das Minengebäude ist ein moderner, seinen Zweck dokumentierender Bau, in dem das Massige, Elementare zum Ausdruck kommt, mit leichtem Anflug an den ägyptischen Stil — durch die Obelisken angedeutet. Ferner hat man auf dem Hochplateau, welches das südliche Ende des Ausstellungsterrains bildet, die Bäume stehen lassen und die verschiedenen amerikanischen Staaten haben ihre Spezialbauten in den grünen Urwald hineingebaut. Zum Teil sind es nur Repräsentations- und Empfangsräume, zum Teil beherbergen sie auch Produkte der betreffenden Staaten. Manche der Bauten sind Nachbildungen historischer Stätten des Landes, manche drücken die dieselben charakterisierende



Weltausstellung zu St. Louis, Österreichisches Regierungsgebäude, Architekt Baumann, Skulpturen von O. Schimkowitz

Bauart aus, manche auch schliessen sich der allgemein dominierenden „Renaissance“ an, besonders die grossen, in denen für mächtige Ball- und Empfangssäle Vorsorge getroffen ist, wie New-York, Missouri, Texas und so weiter. Die Ausstattung der Innenräume ist in den Gebäuden der Südstaaten stets in dem spanischen Missionsstil gehalten, auch hier könnte gar Vieles origineller entworfen sein, aber immerhin bringen diese verschiedenartigen Staatsgebäude eine wohltätige Abwechslung in die ermüdend konventionelle, verwässerte „Renaissance“. Fast alle sind von riesigen Veranden umgeben, von denen aus man in dem grünen Blätterwerk die von der allgemeinen „Weisse“ geblendeten Augen ruhen lassen kann.

Wer die Ausstellung gemächlich geniessen und die heissesten Stunden hier verträumen kann, dem wird sie genussreich werden. Wer aber in limitierter Zeit bestimmte Studien absolvieren will, der hat eine schwierige Aufgabe übernommen, denn das Sonnenmeer, welches einen Ausstellungspalast vom anderen trennt, muss dann unzähligemale durchquert werden und, wie ich schon erwähnte, in ganz besonderem Masse, wenn man sich das Kunstgebiet erkoren hat.



Weltausstellung zu St. Louis, Bank, k. k. kunstgewerbliche Lehranstalten

Wohl liegt auf der Höhe hinter der Festhalle der Kunstpalast. Soweit also Malerei und Skulptur in Betracht gezogen werden, hat man das Material leidlich beisammen. Obzwar die amerikanischen Skulpturen, welche Gebäude und Anlagen schmücken — und hier im grellen Sonnenlichte, in der Einzelwirkung sich auf der Höhe der Gebäude oder Freitreppen viel weniger günstig präsentieren als in den New-Yorker Winterausstellungen — auch einbezogen werden müssen und viele Staaten und Regierungen Skulpturen und Gemälde auch in ihren speziellen Bauten untergebracht haben.

Sehr qualvoll wird aber das Studium dadurch, dass nur der Mittelbau, der die amerikanische Kunst beherbergt, eine leidliche Temperatur aufweist. Er ist aus Stein, hat dicke Wände und ist gut ventiliert, da er als ständiges Kunstinstitut bestehen soll. Daher wurde er auch zuletzt vollendet und die Amerikaner waren später fertig als ihre ausländischen Gäste. Diese mussten sich aber dafür mit zwei Gebäuden begnügen — rechts und links den amerikanischen Mittelbau flankierend — die zwar gut beleuchtete Räume besitzen, aber sehr mangelhafte Ventilation, so dass der mehrstündige Aufenthalt bei der hohen Temperatur sich sehr unangenehm gestaltet. Das ganze Kunstzentrum wird durch die die beiden Flügel rückwärts wieder verbindende Skulpturenhalle zu einem Quadrat geformt. Diese Skulpturenhalle beherbergt französische, italienische, belgische und argentinische Bildhauerwerke.

Was nun aber das Kunstgewerbe betrifft, so ist es bedeutend schwieriger, sich ein Gesamtbild zu schaffen, denn dessen Kundgebungen sind fast über alle Bauten, ja über das ganze Ausstellungsgebiet verteilt und finden sich zuweilen in einer Umgebung, wo man sie am allerwenigsten vermutet, während man da, wo man berechtigt ist sie zu suchen, dies häufig ganz vergeblich tut. Allerdings hat man zum erstenmal in Amerika die Einteilung

des Pariser Salons akzeptiert und das Kunstgewerbe den Kunstsälen einverleibt, aber nicht alle Nationen und diese nicht ausschliesslich haben dieses Arrangement befolgt. Amerika selbst hat die Neuerung sofort in bedeutendem Masse inauguriert! Während bisher der Künstler, der sich dem Kunstgewerbe widmete, vollständig in der Firma unterging und sein Name und Verdienst ewig der Vergessenheit anheimgegeben blieben, so treten jetzt die einzelnen Künstler als Aussteller auf und die Firma wird nur als „ausführend" genannt, falls der Künstler nicht auch die Ausführung selbst und privatim besorgt. Es ist hiedurch ein bedeutender Umschwung in unserer ganzen kunstgewerblichen Produktion zu erwarten. Hauptsächlich ist derselbe dem Umstande zuzuschreiben, dass in den letzten Jahren mehrere Fachschulen, besonders in Chicago, New-York und auch in den südlichen Staaten aufgeblüht sind, deren Schüler sich nun zur Selbständigkeit entwickelt haben und nicht gesonnen sind, wie die ausländischen Künstler, die bisher besonders für hiesige Firmen arbeiteten, auf den Ruhm ihrer Künstlerschaft zu verzichten. Jung-Amerika ist stark und weiss durchzusetzen, was der geduldige Deutsche oder Franzose, der herüber kam, weil er „drüben" kein rechtes Fortkommen fand, murrend ertrug! Trotzdem ist auch Amerika in dem „Varied Industries Building" reich vertreten, da man dort mehr Raum beanspruchen konnte. Und manche Nationen wieder haben ihr Kunstgewerbe im „Manufacturers"-Gebäude oder im „Liberal Arts"-Gebäude untergebracht — oder in allen dreien! Und dazwischen wieder Reihen und Reihen maschineller Waren! Und im Gebäude für Minen und Metallurgie findet man ebenfalls Töpferarbeiten, im Forst- und Agrikulturgebäude Möbel und Schnitzwerke in Verbindung mit bestimmten Ausstellungen, dann haben viele Staaten, ausländische und amerikanische, auch ihre kunstgewerblichen Produkte in ihre eigenen Staatsgebäude plaziert.



Weltausstellung zu St. Louis, Tischchen mit Blumentopf, k. k. kunstgewerbliche Lehranstalten



Weltausstellung zu St. Louis, Wandbrunnen, k. k. kunstgewerbliche Lehranstalten

Und diese ganze Weltausstellung nimmt einen Flächenraum von 1240 Acres Landes ein. Die Länge der Strassen auf dem Ausstellungsgebiete beträgt 35 englische Meilen. Es befinden sich daselbst 14 Hauptpaläste, 25 Gebäude verschiedener Regierungen und 40 Gebäude der Staaten der Union, dann eine Musterstadt, in der die Städte der Union mit Gebäuden vertreten sind.

Auf diese Weise ist die Übersicht furchtbar erschwert und trotz aller Sorgfalt ist es ganz unvermeidlich, dass Interessantes übersehen wird.

Die Schwierigkeiten der Beschaffung von Reproduktionen sind noch mannigfaltiger. Sie bestehen in dem teilweisen Widerstand der ausländischen Kommissäre, die aus Furcht vor amerikanischer Unverfrorenheit in der Adoption von geistigem Eigentum sich jeder photographischen Aufnahme der ihnen unterstellten Ausstellungsgegenstände widersetzen, ferner in den Fällen, wo photographische Aufnahmen gestattet werden, in der furchtbaren Umständlichkeit, die mit der Erlangung der Erlaubnisscheine verbunden ist, welche durch mehrere ausländische und inländische Instanzen gehen müssen und schliesslich in der Schwierigkeit, dass nur ein offizieller Photograph die Photographien anfertigen darf und dass die Gegenstände sich meist in Glaskästen befinden und nicht aus diesen oder von der Stelle, wo sie ausgestellt sind, weggenommen werden dürfen.

Unter all diesen Umständen eine übersichtliche, klare Darstellung von Kunst und Kunstgewerbe in Wort und Bild zu erlangen, war geradezu ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn also diese Berichte lückenhaft erscheinen und die Systemlosigkeit der Ausstellung sich in ihnen wiederspiegelt, so bitte ich dies zu entschuldigen — es war unvermeidlich!

* * *

Das Verhalten der verschiedenen Nationen gegenüber der Ausstellung war ein sehr verschiedenes: Während manche bemüht waren, der neuen Welt das Neueste und Aparteste zu senden, das sie produzierten, nahmen



Weltausstellung zu St. Louis, Interieur der k. k. kunstgewerblichen Lehranstalten

hingegen viele den Standpunkt ein, dass man in Kunst und Kunstgewerbe hier noch nicht auf der Höhe stünde, um voll zu würdigen und zu verstehen, was die Moderne beut, dass ganz besonders dem amerikanischen Westen diese Bestrebungen noch sehr ferne lägen. Man hat Bauten errichtet, die längst in der ganzen Welt bekannten und bewährten Stilarten angehören, — meistens Kopien bestimmter Gebäude — und hat in Kunst und Kunstgewerbe vielfach Produkte gesandt, die keinen Anspruch auf Neuheit erheben können, von denen man aber annahm, dass sie Käufer finden würden.

ÖSTERREICH hat diese Ansicht entschieden nicht geteilt, denn sein Regierungsgebäude und alles was dies enthält, bietet das orginellste Dokument der Moderne.

Es muss konstatiert werden, dass kein anderer Bau so sehr das allgemeine Interesse erregt, wie gerade dieser. Mag ja wohl mancher, der noch nie vorher mit den Kundgebungen der Moderne vertraut war, staunen, interessieren tut sich jeder für „Austrias Pavillon“ und die meisten erklären unumwunden, dass er ihnen besser gefalle, als „Grand Trianon“, das Regierungsgebäude von Frankreich oder das „Deutsche Haus“, das



Weltausstellung zu St. Louis, Kamin, k. k. kunstgewerbliche Lehranstalten

so furchtbar undeutsch aussieht, denn es ist ja eine Nachbildung des Charlottenburger Schlosses, also der Schlütersche Bau durch Benno Schmitz den St. Louiser Verhältnissen angepasst. Durch Weglassung der Seitenflügel und durch die Plazierung auf der Höhe hat der Bau nur gewonnen. Er wirkt imposant, aber ein Deutsches Haus in Architekturformen aus einer Zeit, in der man sich in Deutschland nicht traute, deutsch zu empfinden, ist jedenfalls ein seltsames Schaustück!

Aber eins hat Deutschlands Bau vor demjenigen Österreichs und vor allen andern ausländischen Regierungsgebäuden voraus: die herrliche Lage auf der Höhe! Doch trotzdem sich Österreichs Gebäude auf einer sonnigen Fläche befindet, scheut niemand den Weg dahin. Die Ausstellungen, die es beherbergt, darf ich wohl eigentlich als bekannt voraussetzen, soweit Kunst und Kunstindustrie in Betracht kommen. Die Ausstellungen der Wiener und Prager Kunstgewerbeschulen, sowie der übrigen österreichischen kunstgewerblichen Lehranstalten, für welche das k. k. Unterrichtsministerium einen sehr hübsch ausgestatteten und instruktiven Katalog herausgegeben hat, sind für die hiesigen Studierenden ähnlicher Branchen von höchstem Interesse. Man pilgert vom Chicago Art Institute und ähnlichen Institutionen



Weltausstellung zu St. Louis, Portièren, k. k. kunstgewerbliche Lehranstalten

eifrigst hin, denn noch niemals hat man hierzulande die Ergebnisse einer derart hochstehenden künstlerischen Schulung vor Augen gehabt, die sich dabei in vollständig originellen und modernen Bahnen bewegt.

Vor allem ist es ja auch das Gebäude selbst, welches zum Studium auffordert. Ganz neu erscheint für uns hier der farbige Schmuck: die blauen Gitter, Andris Fresken an den Aussenwänden, die bunten Wappen, die polychromen Brunnen, überhaupt der ganze von zwei Türmen gekrönte originelle Bau, Oberbaurat Baumanns Werk, mit Unterstützung von Josef Meissner aus Wien durchgeführt; Reliefs, Figuren und Brunnen, die so wesentlich zur Gesamtwirkung beitragen, sind Otmar Schimkowitz zu verdanken. Die Eingangshalle macht einen würdigen, aber auch sofort



Weltausstellung zu St. Louis, Interieur der Prager Kunstgewerbeschule

ganz modernen Eindruck. Schwere gelbe Seidenvorhänge von gelben poliertem Ahorn umkleidet, dazwischen Kaiser Franz Josephs Marmorbüste. Die anstossenden Räume zeigen österreichische Innendekoration in vorteilhaftester Weise. Das Lesezimmer, nach Architekt Leopold Bauers Entwurf entstanden, zeigt helle Ahornverkleidungen mit sehr eigenartigen Einlagen von Engelhart. Durch farbige Fenster strömt das Licht. Die Wiener Glasfirma Johann Loetz' Witwe hat sie ausgeführt. In einer Nische plätschert eine Fontaine, deren Bassin aus Laaser Marmor hergestellt ist. Der Raum links von der Eingangshalle macht fast den Eindruck einer Totenkapelle in seiner schwarzen Verkleidung. Er ist gerechtfertigt, denn ein Marmorbildnis der Kaiserin Elisabeth erhebt diesen Raum, der übrigens sehr edel gehalten ist, zu einer weihevollen Erinnerungsstätte. Durch gelbe Seidendamasttapeten, welche sich oberhalb an die schwarz polierten Wandverkleidungen anschliessen, wird überdies etwas Wärme in die Atmosphäre gebracht. Architekt Josef Plecnik ist der Komponist des Saales. Drei Räume gehören dem Eisenbahndepartement. Dann betreten wir denjenigen, welchen die kunstgewerblichen Lehranstalten einnehmen und der auch von Schülern dekoriert ist, und zwar bedecken hellgrünes Getäfel aus Eichenholz und rotbraune

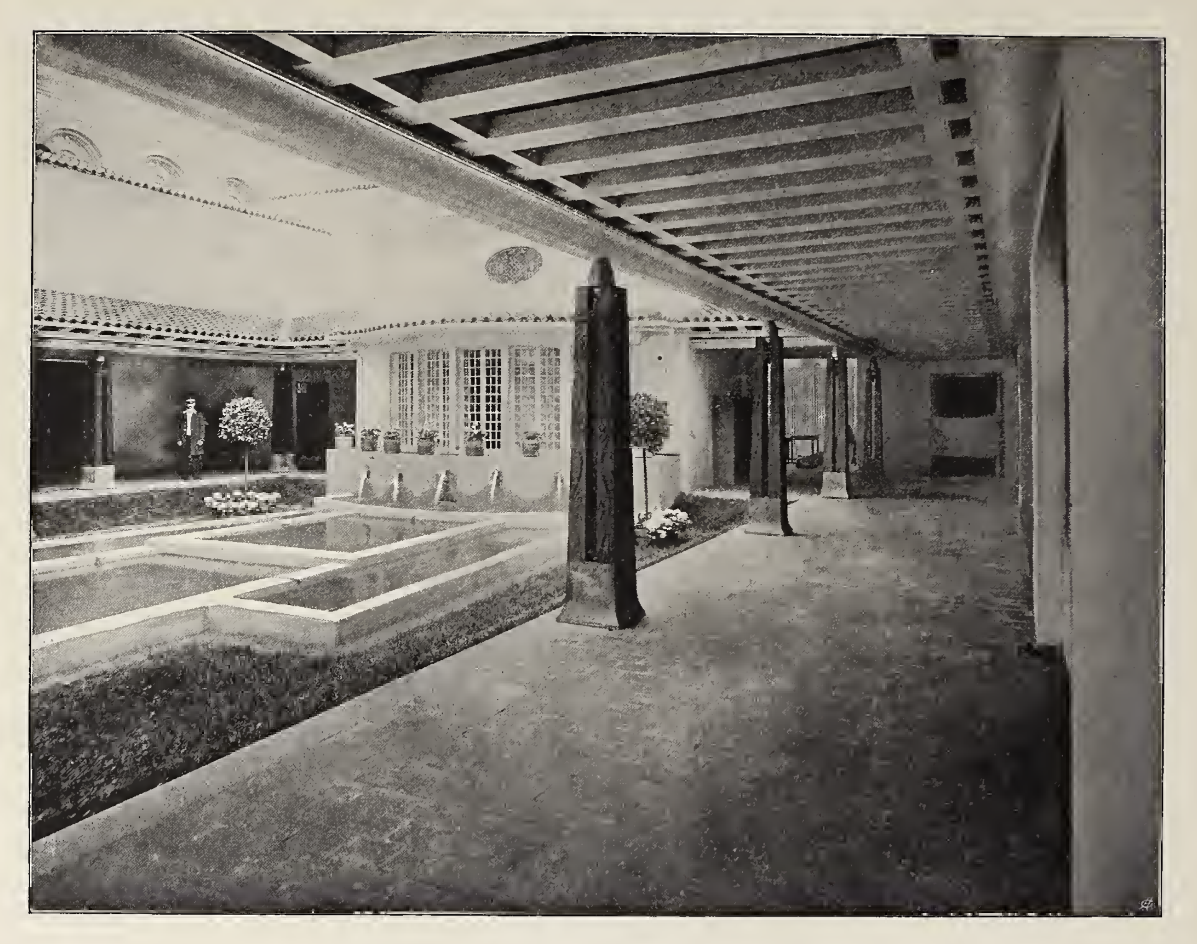


Weltausstellung zu St. Louis, Kaminpartie, Architekt Leo Nachtlicht, Berlin

Tapeten mit leichten Pflanzenmotiven die Wände; dazu geschnitzte Türpfeiler, reichgestickte Portièren, ein sehr eigenartiger Kamin mit Reliefschnitzereien und farbige Kacheln, alles Schülerarbeit.

Nun kommen wir in den Raum der Wiener Kunstgewerbeschule, der durch gediegene Einfachheit auffällt. Weiss und Schwarz sind in der Dekoration vorherrschend. Dadurch kommen die eigenartigen Gobelins, die Metallmosaiken und Glasmalereien voll zur Wirkung, sowie die ausgestellten Gegenstände in den Vitrinen, die hier jeder mit Staunen und Bewunderung betrachtet.— selbst noch ehe er weiss, dass es Schülerarbeiten sind! Prags Kunstgewerbeschule ist in einem Raume untergebracht, der als Saal eines Landhauses gedacht ist. Eichenholz und Palisandereinlagen, ein Kamin aus böhmischem Marmor, dekorative Malereien verleihen ihm einen mehr wohnlichen als ausstellungsmässigen Charakter.

Unter den Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule geben unter anderen Fritz Dittls Statuette eines Jünglings, Antoinette Krassniks „Maske“, die Statuetten von Friedrich Powolny Zeugnis, wie ernst unter den verschiedenen Meistern (den Professoren Metzner, Kolo Moser) die Skulptur betrieben wird. Mehrere Schüler von Professor Stephan Schwartz haben Metallarbeiten geliefert, die durch besondere Eigenart fesseln, so



Weltausstellung zu St. Louis, Hof in Olbrichs Villa

Michael Six eine Vase aus getriebenem Kupfer, Rudolf Schiller eine Bronzevase, Franz Hofner eine Bronzetafel, Franz Einsiedler ein Bronzetintenfass und so weiter. Ganz besonders fielen die Arbeiten der Schüler des Professors von Myrbach auf. Alexander Hartmann hat sehr geschmackvolle Wandbehänge und Viktor Schufinsky Gobelinfriese und -behänge gesandt. Derselbe junge Mann zeigt auch in der Keramik sein Talent, ebenso Bruno Emmel. Hilda Exner und Emma Schlangenhausens Platten fallen durch Geschmack und Originalität auf. Die Glasarbeiten von Juta Sika erregen gerechte Aufmerksamkeit. Auch Hans Eisterers Aschenbecher wird bewundert wegen der geschmackvollen Zusammenstellung von Glas und Kupfer.

Sehr viele farbige Holzschnitte fesseln durch besondere Farbenschönheit. Walter Dittrich, Karl Fiebiger, Wenzel Hablik, Moriz Jung, Rudolf Kalvach, Tomislaw Krizman, Bruno Seuchter, Josef Strejc, Mizzi von Uchatius leisten darin besonders Gutes.

Verschiedene Algraphien zeigen das Können auf diesem Gebiet. Die Stickereien sind alle von höchst modernem und eigenartigem Stil und erregen das lebhafte Interesse der Damenwelt, da hier die Kunststickerei noch kaum



Weltausstellung zu St. Louis, Speisezimmer in Olbrichs Villa

gepflegt wird; besonders fehlen hierzulande originale Entwürfe. Es ist sehr schade, dass auf allen Gebieten manche Einzelleistungen für den Beschauer kaum in Betracht kommen, weil die an den Wänden angebrachten Vitrinen nicht alle Stücke gleichmässig zur Geltung kommen lassen.

Von der Prager Kunstgewerbeschule haben die Professoren Beneš, Hellméssen, Kastner, Klouček, Kotěra, Novak, Schikaneder, Sucharda eigene und Schülerarbeiten ausgestellt, die lebhaft dokumentieren, dass auch dort ein sehr reges und von dem Geiste der Moderne durchwehtes Kunstschaffen gedeiht, geleitet durch tüchtige Lehrer.

Auch ein Teil der Kunstausstellung, sogar der grössere, befindet sich im österreichischen Regierungsgebäude. Nur zwei Räume im Kunstpalast werden von Gemälden der Künstlergenossenschaft besetzt. Dieselbe hat einen weiteren Raum im österreichischen Gebäude inne, ebenso die Vereinigung böhmischer und diejenige polnischer Künstler, sowie der Hagenbund. Photographien einzelner Gemälde sowie kunstgewerbliche Gegenstände aufzunehmen, wurde nicht gestattet. Es sei aber noch hervorgehoben, dass die Eigenartigkeit mit der jede Nationalität ihren Raum ausgestattet hat, sehr interessant wirkt. Der polnische Saal ist von Professor Axentowicz dekoriert und es fallen besonders günstig die Bilder von Professor Mehoffer,



Weltausstellung zu St. Louis, Emilio Arbigue, Somnambulist

Stanisław Kamocki und Stanislaus Wyspiański auf. Die moderne Luftbehandlung wird durch „Sommer“, in dem wir die heisse, glühende Luft fühlen, dargestellt, Jan Stanisławski und Wyczołkowski sind ebenfalls sehr farbenkräftig in ihren Landschaften.

Die Böhmen verdanken ihre Dekorationen dem Professor Jan Kotera. Der Raum macht mit seinen Gobelins, seinem Friese, und seinem Wandbrunnen einen originellen, reichen Eindruck; Max Svabinskys „Am Webstuhle“, Jan Preislers „Frühling“ und Úprkas „Pferdemarkt“ fallen hier besonders auf. H. Slaviček hat sehr stimmungsvolle farbenschöne Landschaften eingesandt. Pfyffers Seestück ist sehr schön, aber Preislers „Mann und Pferd“ hat viel elementare Kraft.

Den Raum des Hagenbunds hat Architekt Josef Urban sehr originell und geschmackvoll ausgestattet. Dunkelrote Seide deckt die Wände, schwarzes Erlenholz ist für Sockel und Gesimse verwendet. Grauer Ahorn und Bronzereliefs stellen eine Verbindung der Töne her. Von den Bildern, die alle Frische und flottes Können dokumentieren, imponierten mir am meisten die von Konopa, Eduard Amseder, Hans Wilt, Robert Schiff, Luntz, Kasparides — die Namen werden in Wien genauestens bekannt sein — für uns hier bedeuteten sie aber neue, interessante Bekanntschaften.



Weltausstellung zu St. Louis, Anselm Schultzberg, Sonniger Wintertag

Wer einmal, wie ich selbst, Österreich bewohnt hat, dem traten dafür in dem nächsten Raume, den die Wiener Künstlergenossenschaft einnimmt, manche alte Bekannte entgegen und ebenso oben im Kunstpalast. Ribarz, Robert Russ, Viktor Stauffer, Charlemont, ferner Zumbusch mit seinen Statuen und Leisek, dessen schönes Grabmonument auffällt; am meisten steht aber das grosse Publikum vor Egger-Lienz „Kriegsbild aus dem Jahre 1809 in Tirol". Auch Joanowits' Schlachtenbild interessiert. Beide sind für den Raum zu gross. Harmonischer wirkt im Arrangement der Saal im österreichischen Gebäude, den Rudolf Bernt einfach aber geschmackvoll in hellen Tönen ausgestattet hat. Die Andrischen Frauengestalten, welche das Gebäude aussen schmücken, wirken sehr dekorativ und originell in ihrer kräftigen und einfachen Malweise.

Ausserdem ist Österreichs Kunstwerk im „Varied Industries Building" und im „Manufacturers Building" vertreten. Die Abteilung im ersteren Gebäude ist beschränkt auf billige Waren und bazarmässig. Aber im „Manufacturers Buildings" haben sich hervorragende Firmen in Glas, Keramik und Lederwaren eingefunden. Besonders in Glas sind ausserordentlich schöne Produkte vorhanden, die Österreich in dieser Branche in erste Linie stellen. Es sind



Weltausstellung zu St. Louis, Olle Hjortsberg, Maria auf dem Wege zum Tempel

daselbst vertreten: Graf Harrach, Bachmann, Moser, Dörfel, Ludwig Politzer mit Glas- oder keramischen Arbeiten, F. Haisler mit Lederwaren. Ferner sind noch die Schnitzarbeiten im Tiroler Dorfe erwähnenswert.

DEUTSCHLAND. Wenn wir weiter Ausblick halten nach den Nationen, die uns Überraschungen gebracht haben, so müssen wir sicher vor allem der deutschen Ausstellung im „Varied Industries Building" gedenken, woselbst sich eine Flucht von Gemächern vor uns auftut, die die Moderne predigen. Keine andere Nation hat eine solche Fülle von Innenräumen und eine so systematische Ausstellung derselben hergestellt. Einen merkwürdigen Gegensatz zu Deutschlands „Deutschem Hause" im Schlüter-Stile und seiner unter Anton von Werners Marke stehenden Kunstausstellung bildet diese hochmoderne Reihe von Innenräumen, die sich um Architekt Möhrings Ehrenhof, Professor Martin Dülfers Repräsentationssaal und Olbrichs Villenhof gruppieren. Ein harter Ton, der sich in den oft etwas starken Gegensätzen zwischen Hell und Dunkel dokumentiert, verstärkt durch die häufige Anwendung der geraden Linie, geht durch alle diese Gemächer, aber in denen der Süddeutschen, wird er milder, mahnt mehr an die viel reicheren und harmonischeren Töne, die in Österreichs und Frankreichs neuer Kunst vorherrschen, im Gegensatz zu den schroffen Kontrasten und der geraden Form, die die Norddeutschen bevorzugen. Architekt Moehring nebst den Malern Albert Männchen und Richard Guhr hat der Schmuck

der deutschen Abteilung als Ganzes obgelegen. Wenn man zu dem Haupteingang hereintritt, so sind es Albert Männchens Gestalten, welche diese Pforten zieren und gleichsam den Charakter der ganzen Abteilung personifizieren. Die Tugend und Kraft in Männergestalt, ein Jüngling, der mit Vulkans Schwert ausgerüstet wird, um sieghaft zu sein, die Schönheit und Anmut, ein Weib, von grosszügiger Auffassung Zeugnis ablegend, dem aber die zarte Grazie mangelt; sie spielt mit Perlen, doch scheinen ihr Spiel und Freude fern zu liegen. Über ihre Schulter blickt der Mann, ihr Schicksal, ihr Weggenosse. Nicht als ihr jugendlicher Spielgesell erscheint er! Und über diesen allen thront der Genius mit seinen riesigen goldenen Flügeln. Ein ernster, gedankenvoller Genius, der die ganze Qual zu empfinden scheint, welche dem Erdgeborenen zu Teil wird, wenn er sich zu den Höhen emporringen will. Er fliegt nicht, er sitzt und scheint zu grübeln. Die Gemälde sind in ungemein breiter, kühner Technik gemalt und von tiefer Farbentönung. Ein Goldton durchflutet sie, der in den beiden Seitenstücken in braune Tinten übergeht, während der Genius, der sie krönt, viel heller gehalten ist.



Weltausstellung zu St. Louis, Sigrid Blomberg, Verkündigung

In ähnlichem Stil, nur noch prononzierter die gerade Linie bevorzugend und jeder geschwungenen weiblichen Form abhold, zeigen sich die Wassernymphen Richard Guhrs, welche das Bernsteinzimmer zieren, in dem Deutschlands Bernsteinindustrie, teils in zu Schmuck verarbeitetem Zustand, teils als Rohmaterial Raum gefunden hat. Architekt Bruno Möhrings Hauptwerk ist die grosse Halle, welche in den schmäleren Ehrenhof ausläuft, der mit seinen vierkantigen, grünen, marmorverkleideten Säulen einen eigenartigen und sehr künstlerischen, an keine Vorbilder gemahnenden Eindruck hinterlässt. Die grüne Farbe der Säulen ist durch ein neues Verfahren erreicht. Inmitten der Treppe erhebt sich ein bronzener Adler von Armbruster in Frankfurt. Er soll anders wirken als seine vielen heraldischen Vorgänger, aber ich muss gestehen, dass hier die Verschiedenheit auf Kosten der Schönheit erreicht ist. Die ruhige Stellung, die herabhängenden Flügel nehmen ihm Würde und dekorativen Charakter. Den Hintergrund bildet ein mächtiges Fenster, das ästig profilierte Dekorationen aufweist. Die Scheiben werden durch den Körper und die ausgespannten Flügel eines riesigen, aus Gusseisen gefertigten, sich den Formen der Holzarchitektur anschliessenden heraldischen Adlers gebildet. Darunter schimmert



Weltausstellung zu St. Louis, Geschnitzte und bemalte schwedische Holzarbeit, entworfen von Alf. Wallander

Mosaikwerk hervor, das nebst den Glasscheiben eine höchst reizvoll gesättigte Farbenstimmung erzeugt. Neben den Stufen, die zum Ehrenhof hinaufführen, stehen Pylone mit stilisierten Posaunenengeln. An den Seiten befinden sich in Nischen Brunnengruppen von Stichling.

Der Ernst, welcher auch hier dominiert, hier aber mehr am Platze scheint als in vielen der Wohngemächer, weicht, wenn wir nun den bayerischen Repräsentationssaal betreten; dieser ist das Werk Professor Martin Dülfers. Die braungelbe Holztäfelung schon gibt diesem marmornen Grundton. Sie entstammt der Möbelfabrik Eysser. Die Säulen aus Juramarmor, welche nebst dem Kamin Onyxverzierungen tragen, dienen dazu, trotz der wohligen Stimmung die Würde des offiziellen Raumes zu wahren. Ein sehr originelles Stück ist der Luster von Dülfer, nur fast zu zart für seine Umgebung. Ein sehr edel gehaltenes Marmorrelief des Prinzregenten schmückt den Saal. Die Vitrinen enthalten ältere Andenken, wie den „Bennofisch" von Müller, den Ehrenbecher von Professor Feilditsch und so weiter. Von hier tritt man nun in den Hof, wo das „Waldidyll" von Hinterseher (Knabe mit Hirsch) uns entgegensieht, über das hinweg wir nun Olbrichs Villa erblicken, das heisst man befindet sich nun schon im Hof derselben. Dieser ist in seiner Anlage nicht frei von südländischen Anklängen. Um ihn herum gruppieren sich nämlich die Gemächer wie um die spanischen „Patios". Leider kranken viele an der mangelhaften Beleuchtung, welche diesem Teile des Industriepalastes eigen ist. Olbrich hat einen Vorraum und vier Gemächer selbst entworfen, ein Wohngemach, zwei Musikzimmer, ein Speisezimmer; das eine, sehr helle Musikzimmer, in dem farbenprächtige Glasmalereien von V. Saisle aus Stuttgart die bunten Akkorde bringen und herabfallende Blumen als Kandelaber dienen, ist von ganz besonderer Wirkung und Stimmung. Ebenso ein kleines Wohngemach mit spitzzulaufenden Sitzmöbeln, die aber des Komforts nicht entbehren. Ein Speisezimmer und ein Musikzimmer sind allzu düster gehalten, wirken mindestens in der hiesigen Umgebung so. Karl Spindler hat ein sehr eigenartiges Holzzimmer beigestellt. Der Raum von Prof. Läuger mit Bildern L. Dills weist englische Möbelformen auf. Leo Nachtlicht hat ein interessantes Empfangszimmer eingerichtet, in dem nur der weisse Kamin zu sehr gegen die übrige dunkle Umgebung absticht. Sehr schön sind darin die Glasmalereien und Mosaiken, die wohl Maler Mohrbutter zuzuschreiben sind, der nebst Bildhauer Schmarle Nachtlichts Mitarbeiter war. Von Schmarle rühren die sehr anmutigen Figuren am Kamin her. Das Arbeitszimmer für den Regierungspräsidenten in Bayreuth, in Eschenholz und Eichenholztäfelung ausgestattet, mit Kaminkeramik von Schenkvogel, sowie der Empfangssalon für Bayreuth von den Architekten Gebrüder Rank sind hervorzuheben.



Weltausstellung zu St. Louis, Geschnitzte und bemalte schwedische Holzarbeit, entworfen von Alf. Wallander

Die Möbel sind in letzterem grauer Ahorn mit lichtblauen Bezügen (Hofmöbelfabrik Balling). Ein Bild des bayerischen Prinzregenten, sowie „Salome“ und „Die Verführung“, Bronzen von Christ, die von grosser Anmut in den Linien sind, zieren den Raum. Ebenso eine Visitkartenschale von Hinterseher. Alherr und Ortlieb haben ein sehr wohnliches Gemach ausgestellt. Der Räume sind aber so viele, dass eine Beschreibung aller zur Unmöglichkeit wird.

Ausser dem bayerischen und mehreren der Olbrichschen Räume bilden noch Marie Kierschners Zimmer — mit Pfauenfedern als Grundmotiv —, ein helles Mädchenzimmer von Bieberfeld, sowie ein Schlafzimmer im Bauernstil die Ausnahmen der düster ernsten Färbung. Auch Kurt Stoevings Räume machen einen etwas freundlicheren Eindruck. Im übrigen sind es ernste Behausungen, in denen eigentlich für den Frohsinn, der doch gerade das häusliche Leben durchdringen sollte, kein rechter Raum bleibt.

„Die deutsche Moderne ist eine männliche Kunst“ habe ich schon oft äussern hören. Die meisten dieser Räume sehen allerdings gar nicht darnach aus, als ob Frauen in ihnen walten könnten. Der Geist Nietzsches spricht aus ihnen, die Frau wird als inferiores Wesen angesehen, deren Stempel die Behausung nicht länger zu tragen hat. Und Kinder? Praechtels reizendes Kinderzimmer ist die einzige Stelle, wo sie am Platze scheinen.

Der konstruktive Charakter, der das Material stets zur Geltung kommen lässt, die vielfache Verwendung der Farbe auch im Holz, das Bestreben und oftmalige Gelingen, einen reinen originellen Stil in der Moderne zu erreichen, welcher nichts mehr von den Übertreibungen des „Jugendstiles“ an sich haben soll, tritt klar hervor aus dieser ganzen Reihe deutscher Gemächer. Sie bedeuten eine Tat auf dem Wege zur modernen Geschmacks- und Kunstentfaltung. Um aber dem eigentlichen deutschen Volkscharakter zu entsprechen, wird manche Härte — die wohl norddeutschen Denkerköpfen entspricht, aber nicht der ganzen Volksseele — schwinden müssen, Wärme und Anmut müssen noch mehr durchdringen, damit dieses neue deutsche Kunstgewerbe wirklich eindringe in die Herzen des Volkes, nicht nur eine männliche Verstandeskunst bleibe.

Noch mehrere Kollektivräume beherbergt die deutsche Abteilung. Vor allem den keramischen Saal, den der ursprünglich für den deutschen Reichstag bestimmte Fries von Stuck umkleidet, zu dem Männchen noch dekorative



Weltausstellung zu St. Louis, Geschnitzte und bemalte schwedische Holzarbeit, entworfen von Alf. Wallander

Teppiche beigefügt hat, um den Raum zu füllen.

An keramischen Arbeiten sind besonders hervorzuheben diejenigen von Professor Kornhas in Karlsruhe mit prachtvoller Perlmutterglasur, von Elisabeth Schmidt-Pecht in Konstanz, Professor Läuger, Rudolf von Heider, Majolikafabrik Karlsruhe etc. Fritz Heckert-Petersdorf stellt Gläser aus, die besonders durch sehr farbenprächtige Bemalung hervorstechen. Die Porzellanfabrik Nymphenburg hat einen ganzen Raum inne, doch sind ihre Produkte zu bekannt, um näher beschrieben zu werden. Verschiedene andere Firmen stellen Porzellanwaren aus, die durch schlechten Geschmack — grob naturalistisch oder Rokoko ohne Eleganz — frappieren.

Die Kölner Gold- und Silberwarenfabrik Orivit füllt ein Gemach und zeigt besonders Stücke mit grosskelchigen, langstieligen Blumen, die gut wirken. In der Maschinenhalle hat diese Fabrik eine Presse aufgestellt und „Orivit" geht daran, in Newark, New-Jersey, eine Fabrik einzurichten. Einen Raum nimmt die Berliner Gobelinmanufaktur von W. Zisch ein, einen so dunkeln Raum, dass die Arbeiten kaum sichtbar sind. Sie tragen nicht dem modernen Geschmacke Rechnung.

Ein Raum wird von dem Verein „Berliner Künstlerinnen" eingenommen. Unter Leitung von Marie Kierschner ist derselbe eingerichtet und gerade, weil er viel Verschiedenes und Individuelles enthält, ist es hoch anzuschlagen, dass doch ein harmonisches Ganzes daraus entstanden ist. Besonders sind viele sehr geschmackvolle Fächer darunter, aber auch Möbelstücke, die Komfort und gute Form vereinigen.

So ist die deutsche Kunstgewerbeausstellung eine lebhafte Demonstration der Moderne, ein intensiver Gegensatz zum „Deutschen Haus", das wir, da es nur Kopien des Charlottenburger Schlosses enthält, übergehen. Originell sind nur die grosse Goldbronzestanduhr, von welcher behauptet wird, der deutsche Kaiser habe sie entworfen und Professor Rohloff ausgeführt, und die modernen Schmuckarbeiten von Lucas Kranach.

Die deutsche Kunstausstellung im Kunstpalast bildet einen weiteren Gegensatz zu der deutschen Ausstellung im Industriepalast. Bekanntlich hat man alle Galerien geplündert, um diese Ausstellung zusammenzustellen



Weltausstellung zu St. Louis, Vasen, Fabrik Rörstrand, Stockholm

und die Sezession, überhaupt die Produktion des Tages ist fast ausgeschlossen geblieben. Dass sich unter diesen Umständen viele treffliche Werke hier befinden, die aber des Interesses der Neuheit für europäische Leser entbehren, ist selbstverständlich. Wir können deshalb bei beschränktem Raume, die ganze, 16 Säle füllende Ausstellung fast übergehen; obgleich sich sieben Lenbachs, darunter zwei Bismarck - Porträte, das vorzügliche Porträt des Baron von Perfall von Leibl, zwei Landschaften Langhammers und andere vorzügliche, neuere Bilder darunter befinden, ändert dies daran nichts, dass für europäische Beschauer diese Ausstellung wenig bietet, denn man erwartet auch von den Neuen oder Neueren Neues zu sehen. Anders freilich für Amerikaner, die Europa nie besucht haben! Menzels „Eisenwalzwerk" fesselt hier ganz besonders und mit Recht! Auch die vielen „Werner" aus der Nationalgalerie haben ja ihr Publikum. Überhaupt ist die Nationalgalerie so gründlich geplündert worden, dass man eigentlich nur auf deren Katalog zu verweisen braucht. Unter neueren Bildern seien noch hervorgehoben: Schuster-Woldaus fein gedachtes und gestimmtes Gemälde „Frau am Meere", Hans Bartels Freilichtgestalten, Hugo Vogels „Mutter und Kind", L. Loefftz „Orpheus und Eurydice", die von keuschem Reize sind, Kretells „Mädchenköpfe", Schlichtings herrliches Bild „Strandvergnügen", G. Kuehls „Altmännerhaus in Lübeck", Fischer-Gurig „Ostfriesische Schiffswerfte", Kösters Entenbilder, Hans Fechners „Dame in Schwarz". Sie alle und noch manch andere Bilder legen Zeugnis dafür ab, dass in Deutschland auch in der Malerei eine junge Kunst pulsiert, die nur hieher ihren Flug nicht wagen durfte, nicht als Ganzes; nur einzelne Vorboten sind gekommen, die vielleicht einen Schwarm verkünden für kommende Zeiten.

Auch die Skulptur, obgleich sie trefflich ist, fast besser als die Malerei, bringt wenig Neues. Breuers „Adam und Eva" stehen an Bedeutung voran. Dieser Adam, der die ganze Schwere und die ganzen Folgen des Sündenfalles zu empfinden scheint, wie sein gedankenvolles Antlitz ausdrückt und doch mitleidsvoll seine sündige Gefährtin zu sich emporzieht, er überragt weitaus alle andern Darstellungen desselben Sujets, die sich in grosser Zahl in der Ausstellung, und zwar bei allen Völkern, ganz besonders auch bei den Amerikanern, finden. Im Manufakturpalast, wo die Regierungsausstellung




Weltausstellung zu St. Louis, Vasen, Steingut, dekoriert von G. G. Wennerberg, Fabrik Gustafsberg, Stockholm.

deutscher Städte und Bäder, ebenso deutsche maschinelle Produkte, wie künstliche Seide, sächsische Spitzen und vor allem das Buchgewerbe untergebracht sind, ragt auch Deutschland durch ungemein stilvolle Dekoration und systematische Inszenierung hervor. Diese Räume verdanken teilweise dem Regierungsbaumeister Jacoby, teilweise Architekten Bruno Moehring ihre Gestaltung. Ganz besonders ist es das Buchgewerbe, welches hier die Aufmerksamkeit solcher fesselt, die künstlerische Darbringungen suchen.

Im Bucheinband ist Deutschland gegen England und Frankreich stets dadurch im Nachteil, dass das deutsche Publikum ungern dafür hohe Preise zahlt. Trotzdem ist sehr viel Treffliches vorhanden. Reproduktion und Druck stehen unbedingt in erster Linie. In jeder dieser drei Branchen steht die kaiserlich deutsche Reichsdruckerei besonders hoch. Sie hat ausser ihrer imposanten Ausstellung schon durch ihren von H. E. von Berlepsch-Valendas geschmückten Katalog ein Muster deutscher Buchausstattung geliefert. An Privatfirmen ragen besonders Wasmuth und Stalling hervor. Im Dreifarbendruck ist viel Gutes ausgestellt und im Plakat sucht man lebhaft Frankreich Konkurrenz zu machen und sich dabei doch in originellen Bahnen zu bewegen.

Noch sei hier im Anschluss an die deutschen Abteilungen erwähnt, dass sich in einem Atelier von St. Louis eine höchst minderwertige Kunstausstellung (Privatunternehmen) aufgetan hat, die sich als „Sezessionsausstellung“ kundgibt, darauf spekulierend, dass die sensationelle Nichtbeschickung seitens der Sezession Besucher und Käufer bringen werde. Tatsächlich haben die ausgestellten Bilder mit der Sezession gar nichts gemein; sie sind Werke höchst unbedeutender und unbekannter Maler, sogar von Dilettanten sowohl aus Deutschland als aus St. Louis. Möglicherweise fällt ja auch ein oder der andere der Sezessionisten auf den Schwindel herein. Bis jetzt sollen immer noch „die besten Bilder“ auf dem Zollamt liegen. Wenn das amerikanische Publikum sich einen sonderbaren Begriff der Sezession bildet, so ist jedenfalls diese Schwindelausstellung nicht schuldlos daran.

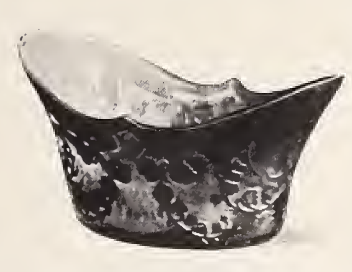
SCHWEDEN. Was wir bei der deutschen Malerei vermissten, das finden wir bei ihren Nachbarn in hohem Grade. Neben den deutschen Kunstsälen liegen im Kunstpalast die schwedischen. Hier entdecken wir eine junge, eine nationale und ganz moderne Kunst. Werke, die alle neuesten Datums sind, denn Schwedens Kunst ist überhaupt noch kaum über ein Dezennium

alt. Das heisst, es ist schon länger her, dass Schweden tüchtige Maler produziert, aber vorher blieben sie im Auslande, meistens in Paris oder München, auch wenn sie ausstudiert hatten. Aber plötzlich besannen sie sich darauf, dass sie ein schönes Heimatland besassen, ein eigenartiges Land, mit dem doch eigentlich ihre ganzen Persönlichkeiten verwachsen waren und aus dem sie Motive schöpfen, die ihrer Kunst erst den besonderen Stempel verleihen konnten, die ihnen kongenialer waren als das Milieu der Fremde. So kehrten sie heim. So haben sie uns den besonderen Genuss bereitet, eine ganz jugendfrische, ganz originelle Kunst zu schaffen, die auf keine alten Meister ihrer Nation fusst, da keine vorhanden sind, die wohl gelernt hat von den alten und neuen Meistern anderer Nationen, aber sich im Heimatlande zu völliger Originalität vertiefte. Am bekanntesten im Auslande ist Anders Zorn mit seiner so ungemein kraftvollen, energischen, manchmal beinahe brutalen Malweise, die in breiter, kühner Technik so prägnant das Leben festzuhalten weiss.



Weltausstellung zu St. Louis, Glasgefässe, Fabrik „Kosta“, Schweden.

In Schweden sind offenbar die Figurenmaler seltener als die Landschafter, aber die St. Louiser Ausstellung zeigt, dass Zorn doch durchaus nicht vereinzelt dasteht, sondern eine ganze Schaar jüngerer Meister, die in Europa noch nicht bekannt sind, heute daselbst in verschiedener, individualistischer Weise tätig sind. Da sind die beiden Brüder Bernhard und Emil Osterman, deren Bildnisse zwar nicht Zornsche Kraft, aber ein liebevolles Versenken in den Gegenstand, eine feine Beobachtung aufweisen. Olle Hjortsberg, der jüngste der Aussteller, ist einer der originellsten, „Maria auf dem Weg zum Tempel“ beweist es. Diese Schweden arbeiten jeder für sich. Man braucht nur ihre Werke anzusehen, um ihnen zu glauben, dass sie sich nie in Gruppen zusammentun, sondern individuell die Natur studieren, sei es die menschliche oder die Landschaft ihrer Heimat. Manche, wie Karl Larson, der früher ganz in Frankreich lebte und malte, haben sich erst seit ihrer Heimkehr nach Schweden völlig selbst entdeckt und sind daselbst jung und frisch geworden im Wetteifer mit der jungen Generation nationaler Maler. Fanny Brate, Gustav Wallen, Lotten Rönquist sind junge Künstler im figuralischen Fach, die uns hier zum erstenmal



Weltausstellung zu St. Louis, Schale, Glas, Fabrik „Kosta“, Schweden



Weltausstellung zu St. Louis, Eingelegte Holzmöbel von M. Christ. Knag, Bergen

begegnen, von denen wir aber sicher in Zukunft öfters hören werden. Einer der originellsten Künstler Schwedens, der auch schon europäischen Ruf besitzt, ist Liljefors, der impressionistische Tiermaler, der einen ganzen Saal mit seinen Bildern füllt. Ein Impressionist eigener Art. Seine Gemälde sind durchaus nicht, was man gewöhnlich als Impressionismus bezeichnet. Sie geben die Eindrücke der wilden Tierwelt wieder, aber diese, so kühn sie behandelt ist, wird in der Vollerscheinung ihrer Eigentümlichkeit wiedergegeben, nicht nur die Hauptfarben oder Lichteffekte festgehalten, wie es eigentlich impressionistische Manier ist. Dabei aber fehlt doch jedes ängstliche Detail, in grossen, charaktervollen Zügen legt er das nieder, was ihm eindrucksvoll dünkt an der Erscheinung des Tieres und der Natur.

Schwedens Landschaft, die wunderbaren Beleuchtungseffekte sind es aber vor allem, die seine Künstler begeistern.

Da sind zwei Meister, die schon öfters gemeinsam in Europa ausgestellt haben, die überhaupt enge Freundschaft verbindet, aber ohne dass ihre Arbeiten die mindeste gegenseitige Beeinflussung zeigen würden. Kalstenius und Anselm Schultzberg. Letzterer ist schwedischer Kunstkommissär in St. Louis. Jeder der beiden stellt sieben Gemälde aus, die völlig neu sind. Kalstenius weiss die warmen, sonnigen Sommertage darzustellen,



Weltausstellung zu St. Louis, E. Nielsen, Büffel, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

der sonnenbeleuchtete Buchenwald, die Fluten des klaren Bergsees sind ihm Lieblingsgegenstände. Seine Technik wechselt übrigens ganz merkwürdig mit dem Gegenstand, man würde ihn oft kaum wiedererkennen, je nachdem er eine ruhige Sommerstimmung, eine Herbstsymphonie wiedergibt oder ein Waldinneres. Sein Pinsel kann in derben, rauhen Flächen oder auch in weichen anmutigen Linien arbeiten und seine Palette passt sich völlig dem Sujet an. Schultzbergs Lieblingsthemen sind ganz verschiedene. Der Schnee, der lange nordische Winter vor allem. Als Schneemaler Schwedens hat er sich hauptsächlich seinen Namen erworben, denn er hat die volle Poesie des nordischen Winters erfasst, die heilige Ruhe, den Zauber des weissen Märchenlandes. Deshalb aber gelingen ihm nicht minder die mitternächtliche Sommersonne und der Blütenreigen des Frühlings, die er auch als sein Sondergebiet beherrscht. Viele seiner Bilder sind in den Stunden von neun Uhr abends bis Mitternacht entstanden.

Arborelius, den alten, ewig Jungen, der seinem Vaterlande nie untreu geworden, finden wir hier auch mitten unter den Jungen. Da ist neben seinen Bildern, zum Beispiel Knut Borghs „Sommernacht“ und Alfred Bergströms „Tal von Husqvana“, das in Stimmung und Kolorit zum Besten gehört. Es liegt unendlich viel lyrisches Gefühl in Bergströms Gemälden. Erik Hedberg, Karl Johannson, Charlotte Wahlstrom, Anacarona sind alle junge Kräfte voll Talent, Energie und Heimatsgefühl und ihre Arbeiten sind daher voll Interesse. Auch längst anerkannte Grössen, wie Liljefors und besonders Zorn bringen hier nur Neues. Letzterer stellt Porträts aus, die er in Amerika gemalt hat und die hier sich in Privatbesitz befinden. Zehn seiner Gemälde sind auf der Ausstellung. „Ein mitternächtlicher Bauerntanz im Freien“ gehört zum Grossartigsten, was Zorn geschaffen, durch die wunderbar echte Beobachtung und prägnante Wiedergabe von Lust und Bewegung.

Gustav Cederström, der Direktor der Kunstakademie in Stockholm, ist durch zwei Gemälde vertreten, „Armenhaus“ und „Die Täuflinge“.

Auch in der Skulptur tritt uns hier Schweden als würdige Konkurrentin im Wettkampfe der Völker entgegen. Professor Borjeson, der in Chicago nur

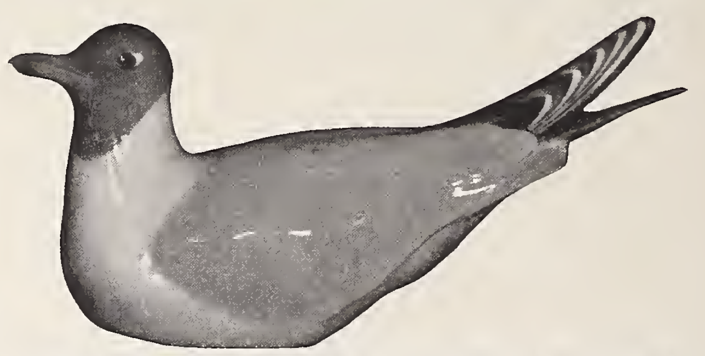


Weltausstellung zu St. Louis, Th. Madsen, Vogel, kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen

ein Werk ausstellte, hat achtzehn nach St. Louis gesandt, die viel Interesse erregen. Dazu kommt eine grosse Anzahl Skulpturen und Bronzen von Karl Milles und dessen Schwester Ruth Milles, meist kleine Figuren, die sich durch echte, aber nie übertrieben naturalistische Behandlungsweise auszeichnen und in denen die Realistik durch den Ausdruck einer ungemein starken Empfindungsweise gemildert wird. Die Geschwister ähneln sich in ihrer Darstellungsweise. Der noch sehr jugendliche David Ekestrom zeigt Rodinschen Einfluss. Sein „Caliban“ rückt ihn unter die besten Bildhauer Schwedens, Gustaf Lindbergs „Die Welle und der Strand“ ist ein Werk von viel Anmut und Gefühl und Sigrid Blombergs „Verkündigung“ zeigt, dass auch die religiöse Richtung unter Schwedens Bildhauern Anhänger findet.

Das Kunstgewerbe Schwedens hat im Kunstpalast keinen Raum gefunden, dafür ist ihm im Manufakturpalast eine Stätte eingeräumt, wo wir viele höchst eigenartige Produkte finden. Unter der Vertretung von Karl Stein von der Nordiska Kompaniet vereinigt, haben verschiedene Künstler ausgestellt. So die Kunsttöpferei Rörstrand, welche ihre Waren à grand feu unter 1600 Grad herstellt und unter denen besonders die Formen durch grosse Anmut sich auszeichnen. Der helle Elfenbeingrund hat ein reizendes Timbre. Die Fabrik Gustafsberg bringt Relief-Steingutwaren, zu denen Gunnar G^ton^ Wennerberg die Zeichnungen geliefert hat und die nur einmal hergestellt wurden. Die Sgraffitvasen, bei denen das Muster aus Masse herausgegraben und die Vase dann glasiert wird, sind auch von Wennerberg entworfen. Auch Metallglasurwaren werden dort hergestellt. Die schönsten Stücke nach Entwürfen von Neujd.

Die Fabrik Kosta zeigt höchst anmutige Vasen aus mehrfach übereinander geblasenem, verschiedenfarbigem Glase, aus welchem die Verzierungen kameenartig herausgeschliffen sind. Auch hier finden wir die Gunnar G^ton^ Wennerbergschen Entwürfe, ebenso solche von J. Bonan, der kräftigere Formen bevorzugt, während Wennerberg schlanke Linien



Weltausstellung zu St. Louis, Chr. Thomsen, Möve, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

in der Dekoration und Form der Gefässe liebt.

Die Bronzen der Fôrenade Konst Gjuierna (Vereinigte Bronzegiessereien) in Stockholm bringt besonders viele sehr liebliche Figuren von Alice Nordin, auch als Dekoration von Gefässen; die kleinen realistischen Tierfiguren von Frau H. Améen sind auch sehr künstlerisch.

Zinnwaren nach Entwürfen von G. Sontesson jun. bringt „Gamla Santesonka Tennguterîet“ in Stockholm, die stilisierte Blumenmuster zeigen, welche aber noch einen stark naturalistischen Beigeschmack haben. Die Leuchter sind von sehr eleganter Zeichnung.



Weltausstellung zu St. Louis, J. Petersen, Blumentopf, Fayencefabrik Aluminia, Kopenhagen

Eigenartig sind die Produkte der Svensk Konsslogd, welche gemalte und geschnitzte Holzwaren produziert und damit eine alte Bauernhausindustrie neu belebt. Die Zeichnungen sind grösstenteils von Alf. Wallander entworfen.

Auch höchst originelle Stickereien mit Motiven aus dem Bauernleben, jede verschieden, werden gezeigt. Eine der besten ist der „Mitternachtstanz“, von C. Lundström entworfen. Viele der Behänge, die diese Gesellschaft, sowie auch die „Nordiska Kompaniet“ ausstellt und die in Farbe und Zeichnung Bauernmotive oder grosse dickkelchige, langstielige Blumen zeigen, entzogen sich leider der Reproduktion, weil sie in der Höhe plaziert sind und nicht abgenommen werden konnten.



Weltausstellung zu St. Louis, Chr. Thomsen, Schale, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

NORWEGEN. Sehr klein, aber doch von intensivem Interesse ist die Ausstellung des Nachbarlandes Norwegen. Nur im internationalen Raume des Kunstpalastes finden wir es vertreten. An Gemälden sind nur wenige



Weltausstellung zu St. Louis, C. F. Liisberg, Blumentopf, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

Landschaften von Smith-Hald hier, der nicht mehr zu den Lebenden gehört.

Aber die Möbel von Chr. Knag aus Bergen bieten an Originalität vielleicht mehr wie irgendwelche Innendekorationen. Es ist sehr bedauerlich, dass die Farben in der Photographie nicht wiedergegeben werden können, da sie hier den Eindruck ganz verändern. Ein gesättigtes Grün bildet den Grundton, in den mit ungemeinem Geschick und Geschmack die buntfarbigen Hölzer eingelegt sind. Knag vereinigt die Kenntnisse des Bildhauers (Schüler von Johannson), des Altertumsforschers, des Weltreisenden und die praktische Erfahrung des Holzarbeiters in sich. Er sucht seine Anregungen für die Entwürfe in altnorwegischen Motiven, mit denen er moderne aufs glücklichste verschmilzt und somit Stücke herstellt, die für den heutigen Gebrauch und Geschmack passen, aber doch einen altnationalen Zug tragen, da ein besonders geläutertes Kunstgefühl ihn leitet, die richtige Auswahl und Verschmelzung zu treffen.

Von grosser Originalität sind auch die Tapisserien nach Zeichnungen von Gerhard Munthe. Ein mittleres Gelbrot und Grün ist vorherrschend. Sowohl Pflanzenmotive als besonders auch figurale Darstellungen eigentümlicher Art sind gewählt, wie schon die Titel besagen: „Das gelbe Haus“, „Die Gestade und die Wellen“, „Thor und die Walküre“, „Der goldene Vogel“, „Der blutige Turm“, „Und es waren 24 Frauen, alle in einer Reihe“. Einige der Teppiche und Behänge sind auch Kopien altnorwegischer Stücke.

DÄNEMARK. Dänemark hat nur Bucheinbände von Jakob Baden, R. Christiansen, Kund Larson, Gotfred Rode und so weiter, gesandt, und ausserdem Produkte der Kopenhagener Porzellanwerke. Einige derselben von V. Engelhardt, dem Chemiker, mit farbiger, einfacher Glasur gearbeitete, befinden sich im internationalen Raum des Kunstpalastes, die andern und viel zahlreicheren nehmen einen Raum für sich im „Varied Industries Building“ ein.

Die Kopenhagener königlichen Porzellanwerke, deren Produkte ja weltbekannt sind, haben für St. Louis verschiedene ganz neue Stücke hergestellt. Besonders sind mehrere Stücke von Professor A. Krog selbst entworfen worden — dem Direktor der Werke — die in zarten Tönen dänische Stimmungs-Landschaften zeigen. Mehr japanisierend sind die Arbeiten

von Fräulein M. Host, während andere holländische Motive tragen, so zum Beispiel manche der Arbeiten von V. Th. Fischer. Tierfiguren sind sehr beliebt und voll Originalität, so die Schale von Bonneson und Engelhardt und so weiter. Als Neuheit wird die gelbe Ipsenware gezeigt, die von angenehmer Tönung und origineller Zeichnung ist. Ferner haben sich eine Anzahl junger Bildhauer vereinigt, ihre Arbeiten in einem neuen Material, Terralit, herzustellen, das ganz besondere Vorzüge besitzen soll, von mattweissem etwas ins Graue schimmernden Ansehen ist und ungeheuer dauerhaft sein soll. Die Beschaffenheit ist Geheimnis der Kopenhagener Fabrik. Es wurden sowohl Kopien von Antiken als moderne Arbeiten darin hergestellt. Besonders fiel mir eine sehr ausdrucksvolle Statuette „Von Gott berufen" von C. Peterson auf. Die Schwestermanufaktur der Porzellanfabrik, die Fayencefabrik „Aluminia" stellt Fayencen aus, die ebenfalls hohes Können zeigen.



Weltausstellung zu St. Louis, Vase, königl. Porzellanfabrik, Kopenhagen

FRANKREICH. Unter der Voraussetzung, dass ältere Bilder sich hier besser verkaufen als ganz moderne, ist offenbar die ganze neunzehn Säle innehabende französische Gemäldesammlung zusammengestellt, die uns zwar viel Treffliches, aber höchst wenig neue Offenbarungen bringt. Alles Bedeutende ist älteren Datums, ist in Europa sicher bekannt und wir können daher mit wenig Worten über diese ganze französische Gemäldeausstellung hinweggleiten, obwohl sie so viele Säle füllt. Wir New-Yorker sind gerade in Bezug auf französische Kunst verwöhnt, denn die kleinen Kunstsalons unserer fünften Avenue bringen uns in der Wintersaison die modernsten Schöpfungen der Franzosen; Rochegrosses dreiteiliges, farbenprächtiges, von einer glühenden Palette und reicher Phantasie Zeugnis ablegendes Bild „Der Empfang der Königin von Saba", steht voran im Interesse der Beschauer. Eine „Judith" und ein Porträt der Madame Rochegrosse zeigen auch noch dieses Malers bedeutende Kunst. Uns scheint aber die französische Malerei im Porträtfach am edelsten durch Marcel Baschets Bildnisse, von Ambroise Thomas „Dame mit Hund" und „Kleines Mädchen mit Hund" vertreten zu sein. Besonders die „Dame mit Hund" zeigt eine Eleganz der Haltung, Delikatesse der Ausführung und künstlerische Vollendung, gegen die Modemaler, wie Chartran, weit zurückstehen müssen, der sich bisher hier unter den 400 grosser Beliebtheit erfreut, dessen „Siegfried" und andere Bilder



Weltausstellung zu St. Louis, J. Petersen, Schüsseln, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

neben Baschets oder auch Bonnats Bild seiner Mutter aber nicht bestehen können. — Eugéne Bulands „Waschfrau“, Abel Bertrams „Rüben waschendes Weib“, „Letzte Strahlen“ von Paul Chabas sind besonders gut beobachtete Freilichtbilder und der „Eichwald“ von René Maurice Fath zeigt ein Waldinneres von solch fein empfundener Durchführung, dass man sich stundenlang hinein versenken möchte. Gaston Guignards „Mondlicht“, Ravannes „Scheiternde Boote“ — dann der Triptychon „Maria Magdalena“ von Ferdinand Humbert, „Die grosse Stimme“, von C. H. Dufan — vieles noch veranlasste zu längerem Verweilen und Sinnen, aber da wenig oder nichts wirklich epochemachend Neues geboten war, so scheint es bei knappem Raume notwendig, der französischen Malerei Valet zu sagen. Bouguereaus „Oreaden“ sei noch gedacht als der bedeutendsten grosszügigen Komposition — das charakterisiert den Ton der Ausstellung. An Ausstattung weisen die Gemäldesäle auch nichts Apartes auf: Dieselbe rötliche Tapete, derselbe Fries, auf dem sich dieselben weiblichen Figuren in die Unendlichkeit wiederholen.

Grundverschieden ist aber der eine Saal, welcher das Kunstgewerbe beherbergt. Ein warmer Goldton herrscht hier vor, von der Wandbekleidung ausgehend und in den Möbeln des „Nouveau Art“ und den Bronzen sich kulminierend. Er gibt die Stimmung ab, aus der heraus sich die einzelnen farbigen Gegenstände lösen, aber zu einer allgemeinen Harmonie zusammenklingend. Durch diese berückende Atmosphäre wird man sogar leicht veranlasst, den Inhalt zu überschätzen! Wer europäische Ausstellungen verfolgt hat, wird im einzelnen vielleicht nicht so ausserordentlich viel des frappierend Neuen darin sehen. Wohl aber wird jeder zugeben müssen, dass dieser ganze Saal in seinem Totaleindruck eine lebhafte Sprache spricht für die Moderne der Franzosen.

Gobelins von Beauvais bedecken einen Teil der Wände, manche etwas grell, unmodern, in der Zeichnung vergangenen Stilepochen angehörend.



Weltausstellung zu St. Louis, B. Nathanielsen, Schüssel, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen



Weltausstellung zu St. Louis, C. F. Liisberg, Schüssel, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

Sie umgeben besonders die Ecke in der sich das Bett von Alfred Boucher befindet, welches aus Amaranthholz hergestellt und in Bronze verziert ist. Auch die Sitzmöbel, welche jene Ecke einnehmen, sind von Beauvais und im Louis XVI-Stil. So bildet diese Ecke einen Raum für sich, aber ohne den Gesamteindruck zu stören. Die übrigen Wände sind mit Möbeln und Vitrinen besetzt, die vollständig dem modernen Stil angehören, der sich hier ohne alle Extravaganzen präsentiert, und der, wie auch offiziell hervorgehoben wird, nicht als Künstlerlaune oder auch als verwirklichter Künstlertraum gezeigt werden sollte, sondern in Exemplaren, die sich jedem Hause anpassen liessen. Man war jedenfalls dabei auf die Verkaufsmöglichkeiten bedacht. Die Rücksicht darauf hat die französischen Aussteller im Manufakturpalast sogar veranlasst, nur Louis XVI-Möbel zu bringen, da Amerika mit der Moderne noch zu wenig vertraut sei.

Im Kunstpalast, wo nicht ganze Mobilare, sondern einzelne Stücke von Künstlerhand gezeigt werden sollten, ist man glücklicherweise von dieser Voraussetzung abgewichen. Da finden wir die Bibliothek von Bigaux, die zwar keine noch nie gesehenen Formen, aber sehr anmutige Linien zeigt, Möbel von Charpentier, Dufreine, Louis Majorelle, Theodore Lambert, Jean Dampt etc. Die Vitrinen enthalten herrliche Stücke von Albert-Louis Damourze, A. Caron, Émile Gallé, Lucien Hirtz, Edmond Lachenal u. s. w., deren genaue Beschreibung hinfällig wird, weil leider Spezialaufnahmen hier selten gestattet waren und nur wenige Stücke mir für den Photographenapparat zugänglich gemacht wurden. Lalique nahm mit zwei grossen Vitrinen die Mitte des Saales ein. Elfenbein, „Achat de corne", Email auf Krystall bildeten das Material für die Kolliers, die an Eigenartigkeit und künstlerischer Phantasie alles übertrafen, was hierzulande an Schmuck bisher noch gesehen worden ist.



Weltausstellung zu St. Louis, G. Rode, Blumentopf, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

Eine Vitrine nehmen die Porzellanwaren der Firma Camille Naudot ein. Derzeit die einzigen reichen Porzellanwaren ausser denen von Sèvres. Sie sind von blauweisser durchsichtiger Färbung. Die interessantesten Stücke der Ausstellung zeigen Emaileinlagen in das „à jour“ gearbeitete Porzellan. Die Emaileinlagen sind durchsichtig und in schönen klaren Farben gehalten. Das Porzellan geht vierzehnmal durchs Feuer und kommt der alten Sèvresproduktion aus dem vorigen Jahrhundert gleich, aber die Zeichnung ist durchaus modern und originell.

Ein sehr geschmackvolles Stück in „Nouveau Art“ repräsentiert Max Blondats Handwaschbassin aus einem Stück Zinn gearbeitet: Erde und Wellen. Aubert hat sehr geschmackvolle polychrome Spitzen ausgestellt.

Unbedingt neu ist die Medaille, welche Frankreich herstellen liess, um die Weltausstellung zu ehren, welche ja zum Andenken an den Verkauf des Louisianergebietes von Frankreich an Amerika installiert wurde. Dubois ist der Künstler, welcher Frankreich und Amerika — durch typische Gestalten — verkörpert unter dem Friedensbaume darstellt.

Frankreich hat auch noch in seinem Regierungsgebäude — äusserlich eine Nachbildung des Schlosses Grand Trianon — eine bedeutende Sammlung moderner Kunstgegenstände vereinigt, welche die beiden Gesellschaften „L'Union centrale des Arts décoratifs“ und „Artistes-Décorateurs“ einsendeten. Leider war es hier sehr schwierig, photographische Aufnahmen machen zu lassen und mit grossem Bedauern durchschritt ich die beiden sehr stimmungsvollen Räume, denn nur zu gern hätte ich Abbildungen der ganzen Intérieurs und vieler einzelner Gegenstände gesandt. Der eine Raum der Artistes-Décorateurs ist in Graublau ausgestattet, die Kurven des „Nouveau Art“ und die Pfauenfeder herrschen vor und bestimmen den Charakter. Pierre Selmersheim ist der Architekt. Der von der „Union des Arts décoratifs“ eingenommene Raum ist unter der Direktion von George Berger entstanden und dessen innere Dekoration ist von George Hentschel geleitet worden. Der ganze Raum zeigt Holzverkleidung aus algerischem Platanenholz und als dekorative Pflanze wurde der Hagedorn erwählt wegen der Mannigfaltigkeit und



Weltausstellung zu St. Louis, C. F. Liisberg, Blumentopf, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

Anmut seiner Gewinde. Ein warmes Gelbbraun bildet hier der Holzfarbe entsprechend den Grundton. Die Stoffverkleidungen sind nach Kartons von Karbowsky gearbeitet. Das dekorative Prinzip bildet auch hier der Hagedorn. Eichengewinde sind in der Höhe angebracht, welche Kronen halten.

Die Kunstgegenstände, welche hier Aufstellung gefunden haben, rühren von Mitgliedern der betreffenden Gesellschaften her. Da Illustrationen leider nicht erhältlich waren, so würde eine Aufzählung nur ermüden. Auguste Delaherche, Maurice Dufrêne, Bouvier, Frères Fannières etc. und viele der ersten dekorativen Künstler Frankreichs sind vertreten.

Die übrigen Räume sind dem „Grand Trianon“ angemessener, das heisst mehr im Geschmacke jener Zeit gehalten, ja der Haupt- oder Ehrensaal mit den Gobelins von Beauvais — aus dem Salon Ludwig XIV. — ist zum grossen Teile eine direkte Nachahmung. Die Decke zeigt drei grosse Gemälde von George Rousset, die Beziehungen Frankreichs und Amerikas darstellend. Durch die Ausstellung der Porzellanfabrik zu Sèvres gelangen wir dann in die Ausstellungsräume der Stadt Paris, die aber städtische Bauten und Einrichtungen beherbergen. In den Sèvres-Räumen waren Aufnahmen gestattet. Sèvres zeigt, im Gegensatz zur Berliner königl. Porzellanfabrik, durchaus modernen Geschmack in der Dekoration. Zwischen den Sèvres-Vasen sind Skulpturen verteilt, die aber an Bedeutung denen in der internationalen Skulpturenhalle nicht gleichkommen, obgleich die Kleinplastik in matten, zuweilen leicht getönten Biskuitporzellan reizvolles bietet. Im Kunstpalast nimmt die französische Skulptur einen bedeutenden Raum ein. Alle überragt Rodins „Denker“. Nicht nur an äusserlicher Grösse, und weil man dem Werke den dominierenden Mittelpunkt der Halle eingeräumt hat, sondern weil er es verdient! Wer hier nicht erschüttert steht und die Gewalt des Gedankens, der jene Formen beherrscht, aus jeder Muskel dieses mächtigen, grosszügigen Bildwerkes herausfühlt — dem ist Verständnis für die steingewordene Kraft und Fülle der Empfindung, für die moderne Bildnerkunst, die einen ihrer vornehmsten Exponenten in Rodin fand, verschlossen. Barrias, Bartholdi, Bloch, Rosa und G. G. Bonheur, Alfred Boucher, Falguière, Auguste Maillard, Lefebré, Max Blondat, Mercié Charpentier — Sarah Bernhardt! — das sind so einige Namen der Künstler,



Weltausstellung zu St. Louis,
V. Th. Fischer, Blumentopf, königl. Porzellanfabrik
Kopenhagen



Weltausstellung zu St. Louis, G. Rode,
Blumentopf, königl. Porzellanfabrik
Kopenhagen

deren Werke aufgestellt sind oder zur Aufstellung gelangen. Man sieht, eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft, in der ältere Namen den Hauptbestand bilden. Also auch hier wie in der Malerei hat Frankreich mehr von seinen Grössen, die vor der Moderne zu Ruhm gelangten, nach St. Louis gesandt, denn jene, die heute im Vordergrunde des Interesses stehen.

Ganz besonders geschmackvoll sind die französischen Bucheinbände, obwohl meist einfach gehalten. Aber Farbe, Dekoration und Material bewirken einen sehr schönen Gesamteindruck. Wir finden sie zum Teil im Kunstpalast, zum Teil in der speziellen Buchausstellung im ,,Liberal Arts Building".

ARGENTINIEN UND BRASILIEN. Von ganz hervorragendem Interesse ist es, zu beobachten, wie sehr Frankreich andere Nationen beeinflusst hat. Ich will jetzt nicht von Belgien oder Nordamerika sprechen, überhaupt nicht von Nationen, deren Kunstprodukte mehr oder minder bekannt und die teilweise französisch beeinflusst sind, sondern von solchen, die bisher in der Kunst überhaupt nicht mitgezählt haben und die in Saint Louis meines Wissens zum erstenmale in die Kunstarena treten, ganz kreditable Arbeiten bringen, die aber, höchstens mit einer Beimischung ihres eigenen Nationaltemperamentes, in Auffassung und Technik ganz unvermischt französische Schule zeigen. Es sind dies mehrere Nationen des amerikanischen Südens, allen voran Argentinien, das hier plötzlich mit zwei Sälen voll Gemälden vor die Öffentlichkeit tritt, die unbedingt Beachtung fordern, da sie Talente von Bedeutung präsentieren, die auch in der Stoffwahl meistens glücklich waren und ihre französische Schulung mit südlichem, echtem Pathos paaren. Emilio Artigue, Ernesto de la Carcova, Pio Collivadino, C. B. Quiros, Ripamonte y Toledo, E. Schiaffino (Kunstkommissär für Argentinien in Saint Louis), Eduardo Sivori und so weiter stechen durch ihre Arbeiten besonders hervor.



Weltausstellung zu St. Louis, B. Nathanielsen, Schüssel, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen



Weltausstellung zu St. Louis, V. Th. Fischer, Schüssel, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

In Brasilien ist echtes Können noch vereinzelter, aber unter vielen stümperhaften und höchst dilettantischen Arbeiten fallen auch hier einige künstlerische Werke umsomehr auf, so Modesto Brocos Bilder, besonders „Goaba, Frucht schälend" und diejenigen von H. Esteves.

Auch in der Kunstindustrie versucht sich Brasilien. Verschiedene Entwürfe für Tapeten, deren manche originelle, dem Tierleben entnommene Motive aufweisen, zeigt Brasilien. Die Keramik wird auch betrieben und bringt manche originelle Stücke, viele von japanischem Einfluss, andere von dem der Indianer Zeugnis ablegend.

Auch MEXIKO zeigt neben einer Anzahl entsetzlich steifer, starrer Porträts einige Bilder, die zwar etwas theatralisch in der Auffassung sind, aber viel Technik und Farbensinn, überhaupt künstlerische Empfindung dokumentieren, besonders diejenigen von Antonio Fabres. Auch hier ist französischer Einfluss vorherrschend.

Die Kunstindustrie Mexikos steht unter anderer Beeinflussung als die Malerei. Sie wird eben von solchen betrieben, die nicht die Heimat verlassen. Es ist mehr oder weniger eine Volksindustrie, die aus alten Quellen schöpfte. Also naturgemäss von den Indianern. Unter ihrem Einfluss steht die Töpferei. Ferner aber ist spanischer Einfluss fühlbar — so spielen schablonenhafte Muster spanischer Renaissance mit hinein, besonders in diejenigen keramischen Produkte, die heute schon fabriksmässig hergestellt werden. In Lederarbeiten ist auch spanischer und indianischer Einfluss sichtbar. In der Möbelindustrie — wie eine Schlafzimmereinrichtung in der Ausstellung dokumentiert — ist heute auch Japan, nicht ohne seine Spuren auf einheimischen Produkten zu zeigen, in Mexiko tätig geworden. Eine japanische Firma hat Möbel herstellen lassen durch mexikanische Arbeiter. H. Tshiya



Weltausstellung zu St. Louis, J. Gulbrandsen, Blumentopf, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen

ist der japanische Arbeitgeber und Zeichner. Die Möbel sind aus Rohr und Stroh gefertigt und zeigen in der Ornamentierung japanischen Einfluss. Im mexikanischen Pavillon fallen Glasmalereien in den Fenstern auf, nicht durch grosse Kunst — die Farbengebung ist übrigens bedeutend besser als die Zeichnung — sondern durch die Eigenartigkeit der Sujets. Da sehen wir zum Beispiel auf einem Fenster Isaaks Opfer dargestellt — am nächsten ein Götzenbild. Sie sind von einem einheimischen Künstler gemalt.

BELGIEN. Die französische Kunst in St. Louis trägt, wie ich unter ihren vielen Darbietungen erklärte, obgleich sich natürlich auch eine grosse Anzahl von Arbeiten der modernen Richtung darunter befindet, doch durchaus nicht einen Charakter, welcher darauf schliessen lassen würde, dass im grossen ganzen gerade die Franzosen vor allen bei der Moderne in der Kunst Pate gestanden haben. Vielmehr liegt ein akademischer Zug über der französischen Abteilung, der sogar stellenweise sich in das Konventionell-Banale verläuft.

Aber der Einfluss der französischen Kunst auf andere Völker kann in St. Louis sehr deutlich studiert werden und hier ist es, wo wir die Resultate der modern französischen Richtungen: Freilicht, Impressionismus, Symbolismus und so weiter studieren können. Hier an dem grossen Einfluss, an der Ausstrahlung nach allen Seiten wird uns die Bedeutung der französischen Moderne in der Malerei klarer, als in der Ausstellung der Franzosen selbst. Ich erwähnte bereits der südamerikanischen Staaten, die vollständig die französische Schülerschaft dokumentieren. — Nicht in dieser direkten Weise, sondern vielmehr verarbeitet zu einer nationalen Kunst, finden wir den Einfluss der Franzosen in der belgischen Kunst. Die Belgier haben durch Sprache und Naturell eine gewisse Affinität mit den Franzosen, aber das niederländische schwere Blut, die holländischen Nachbarn spielen auch bedeutsam mit hinein, um Belgiens Kunst zu formen, trotzdem Paris doch



Weltausstellung zu St. Louis, A. Hench, Krug, königl. Porzellanfabrik Kopenhagen



Weltausstellung zu St. Louis, Interieur im französischen Regierungsgebäude, Architekt Selmersheim

wohl das Mekka der meisten Kunstjünger aus Belgien bildet. Ferner haben sie eine grosse Vergangenheit, die auch verschiedene Einflüsse ausübt. Ehemals wurde die niederländische Derbheit durch Italiens Ideale geläutert und Rubens glutvolle Kunst entstand aus dieser Mischung. Die grossen Werke seiner Zeit sowie diejenigen vor und nach ihm haben einen hohen Masstab für Belgiens Kunst aufgestellt, der auch heute nicht umgangen werden kann, selbst von solchen Künstlern nicht, die auf ganz andern Bahnen wandeln als die Grossen der Renaissance, denn soweit uns die St. Louiser Ausstellung Aufschluss über Belgiens Kunst von heute gibt, ist allerdings modern französischer und holländischer, sowie der Einfluss der niederländischen frühen Meister viel reger, als derjenige von Rubens und seinen Zeitgenossen. Da ist zum Beispiel ein Gemälde, das so direkt auf Van Eyck zurückzuführen ist, dass es kaum glaublich scheint, wenn wir einen modernen Namen, Eugen Laerman, darauf erblicken. „Die Eindringlinge" heisst das Bild. Wenn wir es länger betrachten, so wird uns allerdings klar, dass trotz der vollständig im Stile Van Eycks gehaltenen Malweise und Farbengebung, die modern intensive Gefühlsweise und eine Biegsamkeit in den Gestalten gegen die steifen Formen jener ersten



Weltausstellung zu St. Louis, Max Blondat, Waschbecken, Zinn

nordischen Meister kontrastiert. Noch mehrere Bilder dokumentieren den Einfluss jener frühen Periode.

Im übrigen haben wir es hauptsächlich mit Bildern zu tun, die in hellen Tönen das Freilicht predigen. Manche so besonders einige von Edgar Farazyn, zeigen eine breite Behandlung und bringen in grossen Massen die Eigentümlichkeit der heimatlichen Erde und der heimatlichen Bewohner zum Ausdruck. Andere wieder, wie besonders Rudolf Paul Wytsmans „Alte Weiden“ zeigen hoch potenzierte Beobachtung der Natur in allen Details, die, trotzdem das Gemälde direkt im Sonnenlichte entstanden zu sein scheint, Wiedergabe finden. In den See- oder Flussbildern ist holländische Beeinflussung am markantesten, so auch in Edgar Farazyns „Fischer und Netze“, Ferdinand Willaerts „Alter Kanal“, Lucien Jottrands Seebilder, Ernest Hoorickx „Fähre auf der Schelde“ oder Franz Hens’ „Fischerboote“. — Im Figuralischen finden wir auch sehr verschiedenartige Gemälde. „Ist das Venus?“ ist zum Beispiel ein Bild, das ungemein viel technisches Können des noch sehr jugendlichen Künstlers verrät, aber eine durchaus dekadente Richtung. Henri Thomas ist der Maler. Auf den Vorbildern der Renaissance, ganz besonders auf Van Dyck beruht die Kunst von Emil A. Vauthier. Sein Gemälde „Die Bernsteinkette“ ist ein Beweis, dass die Bildniskunst in Belgien noch Vertreter hat, die ihr jene innige, vertiefte Gestaltung zu geben wissen, welche einst Belgiens Ruhm begründete.

Von grosser Kraft, Tiefe der Empfindung und hoher technischer Vollendung ist Boudrys „Das alte Lied“. Die Beleuchtung — helle Abenddämmerung — ist wunderbar durchgeführt und stimmt zu der Wehmut, welche in all den derben Gestalten zu zittern scheint, die das alte Lied anstimmen oder ihm lauschen.

Eines der Bilder, das feine Beobachtung zeigt, ist „Spinnende Bäuerinnen“ von Dierckx. Als die Extreme belgischer Kunst könnte man das zartduftige Gemälde „Der blaue Flügel“ von F. Khnopff und Levêques „Triumph des Todes“ bezeichnen, auf dem mit echt nordischem Realismus die verschiedenartigen Gestalten wiedergegeben sind, die der Tod hinwegrafft, während sie mitten im Leben zu stehen wähnen. Also symbolistisch in der Tendenz, trotz realistischer Darstellung.



Weltausstellung zu St. Louis, Porzellanschalen, durchbrochen mit transluziden Emailglasuren, Camille Naudot

Im allgemeinen stellt Belgiens Kunst in St. Louis das Ergebnis der letzten zehn Jahre dar. Aber einige Ausnahmen finden statt, so finden wir Leempoels: „Le destin et l'humanité“, ein Bild, das einst schon in Deutschland viel besprochen wurde: die vielen eigenartigen Hände, die sich zu dem geisterhaften Christuskopf emporstrecken, dann einige Bilder des verstorbenen Gustave Vanaise, besonders ein gutes Reiterbild des Grafen von Merode.

In der Plastik weist Belgien viele originelle Arbeiten auf. Ein ganzer Saal in Belgiens Kunstabteilung ist Bronzestatuen und Reliefs gewidmet, ferner sind solche in allen belgischen Räumen verteilt und dann nimmt Belgiens Bildhauerei noch einen bedeutenden Raum in der internationalen Skulpturenhalle ein.

Konstantin Meunier ist mit drei interessanten Arbeiten vertreten: „Ein Mann aus dem Volke“, „Mineur von Borinage“ und „Mineur in der Mine“. Eine minder ernste und minder tiefe, aber liebenswürdige Kunst vertritt L. E. M. Jespers. Dessen „Aurora“ — eine Kindergruppe, die vom Hahn zum Morgengruss geweckt wird — ist an Anmut, die ferne jeder Süsslichkeit steht, sondern ein gut Teil Realistik zeigt, nicht leicht zu übertreffen. T. J. Vincotte, besonders seine „Meduse“, zeigt eine eigentümliche Verquickung antiker Ideale mit vlämischen Formen. Durch sehr charaktervolle Porträtbüsten zeichnet sich Belgien ebenfalls aus. Einige flotte Entwürfe für Plakate erregen die Aufmerksamkeit im Kunstpalast, so besonders der Entwurf von Ch. Michel. Ausserdem hat Belgiens Kunstgewerbe im Kunstpalast keinen Raum gefunden und ist, wie überhaupt die ganze übrige Ausstellung Belgiens, auf dessen Staatsgebäude beschränkt. Jenes macht einen etwas überladenen Eindruck durch die Überfülle. Das



Weltausstellung zu St. Louis, Porzellangruppe, französisch, „Hero und Leander“


Weltausstellung zu St. Louis, Porzellanvasen, französisch

Kunstgewerbe ist — mit Ausnahme von schmiedeisernen und andern Schülerarbeiten an den Wänden der Gewerbeschulausstellungen — ausschliesslich in den vier Innenräumen zu suchen, welche in den Kuppelraum eingebaut sind. Hier gibt es ein Renaissancezimmer, ein vlämisches Zimmer, ein Rokokozimmer und einen modernen Raum. Der letztere ist im Stil Van der Veldes ausgestattet. Die Möbel sind aus hellem gelblichem Holze mit gelbroter Polsterung, die durch langstielige Blüten in der Holzfarbe belebt wird. Das Renaissance- oder königliche Zimmer ist durch sehr mässige Porträts der königlichen Familie geschmückt, die gegen die sehr guten Kopien alter Meister im selben Raume gewaltig kontrastieren. Möbel, Behänge, Marmorwerk sind von edlen Formen und den besten Vorbildern der Renaissance nachgeahmt. Jules Waellert hat das Mobilar hergestellt, die Filathures d'Ath die Damasttapeten. Ausserdem haben die Firmen Henry Baes, Derman und Washer für die Dekorationen, Leonce für die Marmorarbeiten gesorgt.

Das vlämische Zimmer aus dem XVI. Jahrhundert wirkt nicht nur echt und stilgerecht, sondern auch sehr wohnlich. Jou. de Brouwer ist im Verein mit einer Anzahl Mitarbeitern das Gelingen des höchst stimmungsvollen Raumes zu verdanken. Die Wandgemälde, welche friesähnlich den Raum umschliessen, sind von E. Rommelaere gemalt.

HOLLAND. Im Kunstpalast hat man die Einrichtung getroffen, dass der eine Flügel von den lateinischen Nationen, der andere von den anglosächsischen eingenommen wird. Dieser Sonderung ist es zuzuschreiben, dass die Nachbarlande Belgien und Holland hier auf ganz getrennten Gebieten liegen. Die Einrichtung scheint mir doch nicht ganz richtig, denn, wie gesagt, existiert eine gewisse Verwandtschaft in der Kunst der Nachbarländer, wenigstens unter verschiedenen der Künstler. Holland hat viel von seinen weltberühmten Grossen der Moderne gesandt, darunter manches, das europäischen Besuchern fremd sein mag, da es vom Atelier aus in amerikanischen Privatbesitz übergegangen ist, so vor allem Israels „Der Schreiber", ein Gemälde, welches die ganze Kraft, eigenartige Technik und den düsteren

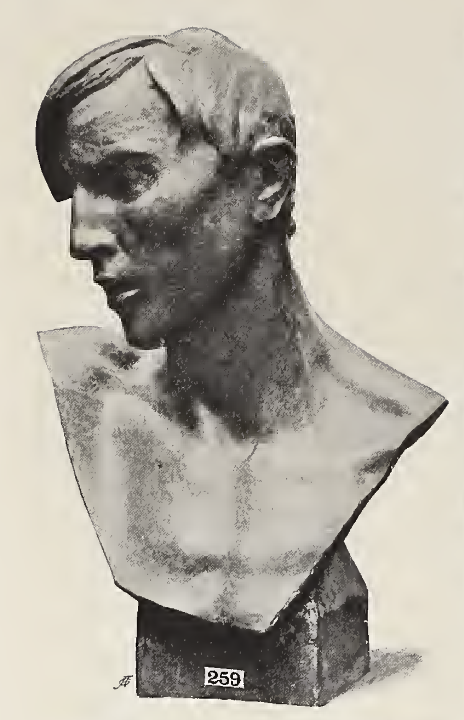
Farbenreiz, welche Israels charakterisieren, in vollem Masse zeigt; dann die „Heimkehr vom Felde“ und noch mehr ganz vorzügliche Israels. Ferner ist H. W. Mesdag durch eine seiner besten Marinen vertreten, ebenso auch Mesdags Gemahlin; Blommers hat vorzügliche Bilder gesandt. Ein in sehr breiter Technik gemaltes Bild von tiefsattem Farbenreiz ist „Oktober“ von Nikolas Bastert. Christoffel Bischop, einer der ältesten Meister Hollands, hat ein Bild beigesteuert, von dem man glauben könnte, es datiere aus dem XVII. Jahrhundert: „Der beste auf dem Markte“. Von jüngeren Meistern sind Theophile Bock, G. H. Breitner, Artur Briet, Willy Martens, Mastenbroek, Offermans, Willem C. Rip, Bernard Schregel, Louis W. van Soest, Willem Steelink, Carel I. L. de Wild, Willem Witsen, J. H. Wysmüller ganz besonders hervorzuheben. Alle drei Maris sind gut vertreten. Von dem verstorbenen Jakob Maris sind drei vorzügliche Landschaften eingesandt, Willem Maris hat ein holländisches Wiesenland von unendlichem Reiz beigesteuert und der junge Ibzu Willem Maris ist durch ein gutes Sommerbild vertreten. Die ganze holländische Ausstellung macht einen gediegenen, ernsten Eindruck. Sie zeigt, dass guter frischer Nachwuchs unter der Künstlerschaft vorhanden ist, der grösstenteils in den Bahnen der älteren Maler weiter arbeitet. Im Porträtfach zeichnet sich durch sehr geschmackvolle Bilder Therese Schwartze aus. Isaak Israels hat ein sehr helles, farbenfreudiges Bild geliefert: „Spielende Kinder am Strande“, das einen angenehmen Kontrast zu den vielen, in düsteren Tönen gehaltenen Bildern dieser Abteilung bildet.



Weltausstellung zu St. Louis,
Vase, Sèvres

Holland hat auch einige Räume im Kunstpalast dem Kunstgewerbe gewidmet. Da fallen sofort die Ebenholzmöbel von F. Leon Cachet auf. Sie lehnen sich an ältere Stilarten an, sind aber durchaus originell und von angenehmen Formen, besonders eigenartig sind die Armstühle mit bunten Kacheleinlagen. Ferner die geschmackvollen Mahagonimöbel von T. Nieuwenhuis. Aus allem spricht ein einfacher, jeder Übertreibung abholder Sinn.

An Keramik hat Holland sehr interessante Produkte ausgestellt. Die Delfter Manufaktur hat eine Anzahl ihrer schönsten Stücke im Kunstpalast und eine ganze Verkaufsausstellung im Industriepalast inne, ebenso „Die Distel“, die sogar eine Imitation ihres originellen Gebäudes im Industriepalast aufgestellt hat. Besonders zeichnen sich die Arbeiten von Prof. Sturm,



Weltausstellung zu St. Louis, Konstantin Meunier, Arbeiter

L. Nienhuis und W. G. F. Jansen aus. Die königl. Manufaktur Rozenburg im Haag bringt Gefässe, die in ganz eigentümlicher Weise hergestellt sind, nämlich in Gipsformen statt auf der Drehbank. Die Formen sind vorzugsweise vierkantig und dies eignet sich besonders gut für dekorative Zwecke, wenn auch dafür die Gestalt an sich oft minder reizvoll wirkt, als in gewölbten Linien. Besonders wird das sich aus der Form Herausentwickeln der grossen Henkel und Kannenausgüsse berücksichtigt. Die Bemalung ist in Pflanzenformen gehalten, auch buntgefiederte Vögel flattern zwischen Lilien, Disteln oder Nelken, welche die Mitte zwischen Natur und Stilisierung halten, oder die Vögel bilden die alleinige Dekoration. Eine reiche kräftige Auswahl von Unterglasurfarben kennzeichnet die Arbeiten. Ganz im Gegensatz zu den Kopenhagener Porzellanwaren wirken die holländischen als Malereien auf Porzellan, während bei jenen die matte Dekoration so mit dem Material verschmolzen ist, dass sie gleichsam ein Teil desselben zu sein scheint. Einige sehr geschmackvolle grosszügige Bucheinbände von J. Wormser und Ch. Lebeau und Arbeiten in Kupfer und Silber von W. Penaat entworfen, die einen Begriff von Hollands Silberarbeiten geben, sind noch vorhanden. Leider ist letztere Branche zu kärglich vertreten.

Holland hat kein Regierungsgebäude errichtet, aber ein Bau, den anfangs Russland als Regierungsgebäude einnehmen wollte, ist, als der Krieg ausbrach, von dieser Nation aufgegeben worden und da er schon halb vollendet war, in nicht ganz stilgerechter Weise als holländisches Haus fertiggestellt worden. Hier befindet sich eine Kopie nach Rembrandts „Nachtwache“ von Hendrich Klein. Die Farben sind etwas zu stark, aber im ganzen ist die Kopie recht gut gelungen. Ein mit echten Möbeln und Geräten aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert ausgestattetes Gemach bildet den Vorraum.

ENGLAND UND KANADA. Von Rechts wegen sollte England an allererster Stelle genannt werden, wenn es sich darum handelt, über die Darbietungen der verschiedenen Nationen auf dem Gebiete von Kunst und Kunstgewerbe in St. Louis zu berichten. England hat uns nämlich die übersichtlichste Ausstellung gesandt. Besonders in der Malerei hat es, obgleich die königliche Akademie an der Spitze der Ausstellungskommission stand, allen Gesellschaften und einzelnen Künstlern von Bedeutung die Möglichkeit geboten, gut vertreten zu sein. Ausser der königlichen Akademie sind offiziell vertreten die „Society of British Artists“, ferner die alte und die neue „Watercolor Society“, dann



Weltausstellung zu St. Louis, Regierungsgebäude von Neu-Mexiko

die „Royal Society of Painter-Etchers“, die „Society of Oil Painters“ und die Akademie von Dublin, diejenige von Edinburgh hat wohl die Arbeiten vieler ihrer Mitglieder gesandt, aber keine offizielle Vertretung, dagegen ist nebst anderen sogar der „New-English Art Club“ offiziell repräsentiert. Somit wird uns ein ziemlich klares Bild von Englands Malerei besonders während der letzten zehn Jahre gegeben. Sowohl der akademische Stil als die neuen Richtungen und auch die Glasgowschule finden wir. In der Aquarellmalerei, dieser in England zu besonderer Höhe entwickelten Kunst, sind Werke nach den älteren Methoden und solche in ganz neuem breitem Stil gehalten von grossem Interesse für denjenigen, der englische Malerei studieren will. Die Skulptur liefert, obgleich grössere monumentale Werke nicht eingesandt wurden, doch durch Büsten und Statuetten den Beweis, dass die in England lange vernachlässigte Plastik sich aus dem Konventionalismus zu erheben beginnt. Gilbert Bayes (Reliefs), Thomas Brock (Büsten), W. R. Colton (Bronzen), Alfred Driaz (Bronzebüsten), Onslow E. Ford (Bronze- und Marmorbüsten), John W. Goscombe (Bronzen), F. Sterling Lee (Büsten), Horace Montford (Bronzen), Roscoe E. Mullins (Bronzen und Marmorbüsten), H. Pegram (Bronzebüsten), Reynolds-Stephens „Castles in the air“ (Luft-



Weltausstellung zu St. Louis, Bernardus Johannes Blommus, „Der Muschelsucher“

schlösser), John M. Swan „Verwundeter Leopard“, A. Toft, A. G. Walker (Symbolistische Reliefs und Statuetten), sie alle zeigen, dass England auch in der Skulptur nicht mehr unkünstlerisch empfindet, wenn auch die Hauptstärke englischer Kunst nicht in dieser Branche liegt. Von Lord Leighton ist auch eine Statuette zu finden.

In sehr interessanter Weise ist das Kunstgewerbe vertreten, denn Walter Crane steht an der Spitze des diesbezüglichen Komitees und hat auch die Dekoration der Säle geleitet. Der Fries, welcher die Säle umkleidet, ist sein Werk. Mit Innenräumen ist England allerdings minder reich vertreten als Deutschland, nur die Firmen Waring und Gillow, welche eine englische Villa in den Industriepalast eingebaut haben, und Trollope und Söhne, welche eine Suite von Räumen in historischen Stilen im englischen Regierungsgebäude eingerichtet haben, zeigen Ausstellungen von Wohnräumen, das heisst soweit ganze Interieurs geboten werden; an einzelnen Stücken ist im Kunstpalast kein Mangel. In den Ausstellungen der Firmen sind die Namen der entwerfenden Künstler nicht genannt, darin differiert die englische Ausstellung von Innenräumen bedeutend mit der deutschen. Die ganze, so umfassende Ausstellung im Kunstpalaste ist leider völlig der Reproduktion versagt. Der englische Kommissär hat strenge diesbezügliche Verordnungen. So kann ich von allen malerischen, plastischen und, was ich am meisten bedaure, kunstgewerblichen Produkten, die der Kunstpalast beherbergt, keine Abbildungen bringen und aus diesem Grunde werde ich auch England eine weniger eingehende Beurteilung als es seinen Darbietungen nach verdienen würde, angedeihen lassen. Ich werde mich



Weltausstellung zu St. Louis, Elgar Tarazyn, Netzflickerinnen

auf Nennung der Hauptmomente beschränken. Das berühmte Trio, Millais-Lord Leighton-Burne-Jones, ist durch treffliche Werke vertreten, die englischen Privatgalerien entnommen wurden. Watts, der noch persönlich seine drei phantasievollen Bilder „The habit does not make the monk“, sowie „Brynhilde“ und das Porträt von Russel H. Barrington eingesandt hatte, starb bekanntlich vor kurzem und sein Tod kam mir dadurch zur Kenntnis, dass ich zufällig vor dem erstgenannten Bilde, einem lauschenden Amor, stand, als die Sekretärin des Komissärs die Kranzschleife brachte und um das Bild befestigte.

Etwas Vornehmes, allen Exzessen Abholdes haftet übrigens der ganzen englischen Kunst an und eben weil sie auch in ihren jüngeren Vertretern aller Extravaganz und allem Übermass so ferne steht, ist vielleicht ein Verständnis zwischen Alten und Jungen, Akademikern und Anhängern der freieren Richtungen leichter, als auf dem Kontinent. Dafür haftet manchen Kundgebungen eine gewisse unverkennbare Prüderie an, während in andern diese zu einer edlen Keuschheit verklärt ist. Nie und nirgends finden wir Frivolität, nie streift die englische Kunst an brutale Sinnlichkeit, nie aber auch finden wir übersprudelnde wildgeniale Regungen.

Nicht nur am sympathischesten für den modernen Kunstliebhaber, sondern auch am interessantesten und befriedigendsten berühren die Gemälde der Glasgowschule. Sie sind es, die sich, weil sie durchaus modern in ihrer



Weltausstellung zu St. Louis, Chr. Bischop, „Der beste auf dem Markte“

Empfindung sind, bisher fast vollständig von einer gemeinsamen Ausstellung fern gehalten haben. Hier finden wir wenn auch nicht viele, so doch einige der besten, so ein Gemälde: „The Avenue“ von Cameron. Mit souveräner Verachtung aller Details und einer wunderbaren Meisterung der Lichteffekte ist dieses Bildwerk gemalt, das dichtbelaubte, grosse und dunkle Bäume darstellt, welche die sonnige, helle Strasse umrahmen. Von den so eindrucksvollen figuralen Malern der Glasgowschule finden wir allerdings wenige Erzeugnisse, aber noch verschiedentliche treffliche Landschaften, so vor allem auch diejenigen von A. B. Docharty und David Fulton schmücken die englische Abteilung.

Alma-Tadema hat drei seiner berühmten Bilder „The Colosseum“‘ „Caracalla“ und „The Shrine of Venus“ gesandt. Peter Graham ist mehrfach vertreten, ebenso David Farquharson. Von Herkomer sind ein herrliches Porträt „Duke of Somerset“ und zwei interessante Bilder „The makers of my house“ und „Watching the invaders“ vorhanden. W. Q. Orchardsons berühmtes Portrait von Sir Walter Gilbey, Ouless’ Porträts, Alfred Parsons Landschaften, Sir Edward J. Poynters phantasievolle Gemälde, Sir George Reids Porträts, John R. Reids „Rivalisierende Grossväter“, die Werke von Sir James Sant und Waterlow, sie alle beweisen den Amerikanern die Bedeutung englischer Kunst, denn noch nie zuvor, auch nicht bei Gelegenheit der Chicagoer Weltausstellung, sind so viele Bilder von berühmten englischen Meistern der Neuzeit übers Meer gesandt worden. Wer aber mit diesen längst bewährten Grossen vertraut ist durch europäische Ausstellungen,



Weltausstellung zu St. Louis, Zimmer aus dem XVI. Jahrhundert im Regierungsgebäude von Holland

den wird es mehr interessieren, die Werke der Jungen zu sehen, die in ihre Reihen zu treten beginnen. J. H. F. Bacon, einer der jüngeren Künstler, hat „Eine Romanze“ und „Die Krönung Edwards VII.“ beigesteuert. Frank Bramley, Frank Brangwyn, Frank Dicksee, Mc Evoy und andere mehr legen Zeugnis davon ab, dass eine Fülle von kräftigen jungen Talenten in England sprosst.

In der Aquarellmalerei ist eine solche Fülle des Guten, dass ich nur wenige Namen herausgreifen kann. Auch hier finden wir Burne-Jones mit trefflichen Werken. Dann seien A. K. Brown, F. Collier, Robert Anning Bell, Charles Green, P. A. Hay, Robert Little, Mc Bride, Lionel P. Smythe, W. Eyre Walker ganz besonders hervorgehoben. Das Vollendetste an minutiöser Ausführung leistet Mrs. Allingham, der als anderes Extrem die sehr breit gehaltenen Bilder von Alfred East gegenüberstehen. Sie sind in kräftigen Flächen angelegt und wirken ausserordentlich reizvoll. Seinem Stile schliessen sich an Dudley Hardy und R. Macanley Stevenson. Im Figuralischen ist der präraphaelitische Geist sehr fühlbar in den dem Aquarelle gewidmeten Räumen. Auch dem Kunstgewerbe gibt er den Stempel.



Weltausstellung zu St. Louis,
Vase, königl. Fabrik Rozenburg

Der dekorative Fries, mit dem Walter Crane die englische Kunstabteilung umkleidet hat, besteht aus einer Anzahl Wappenschilder, durch Bordüren und Blätterwerk verbunden. Der Fries in der Galerie 83, welcher die kunstgewerbliche Abteilung umschliesst, ist am kompliziertesten. Er ist mit Emblemen geschmückt, welche den Zweck des Raumes andeuten und den Zweck der modernen Bewegung im Kunstgewerbe: Harmonie des Stiles mit dem Material und dem Gebrauchszwecke. Das Farbenschema ist ein helles, aber jeder grelle Ton ist vermieden. Eine gedämpfte Tönung herrscht, sowohl in der Dekoration der Räume, als im Ensemble der Ausstellungsgegenstände. Eine grosse Anzahl Bucheinbände von William Morris, Katherine Adams, J. Cobden-Sanderson, C. R. Ashbee, Alton V. Vigers und verschiedenen Mitgliedern der „Guild of Handicraft" beweisen, auf welcher Höhe die Buchkunst in England steht. Als Rivalen können wohl nur die Franzosen gelten. Die Deutschen bringen, wie erwähnt, auch Gutes in Bucheinbänden, aber da bekanntlich das deutsche Publikum nie so hohe Preise für Bücher bezahlen mag, so werden, wie ich annehme, trotz des Aufschwungs des deutschen Kunstgewerbes weniger kunstvolle Einbände hergestellt.

Die „Guild of Handicraft" stellt auch eine grosse Menge Juwelierarbeiten aus. Hier wie im Bucheinband und noch mehr in den ausgestellten Friesen und Wandbehängen macht sich der präraphaelitische Geschmack sehr geltend. Walter Crane selbst hat einen Entwurf für Wandkacheln „Die fünf Sinne", Entwürfe für den Schmuck des Buches „Der alte Garten" von Mrs. Deland, für ein Glasfenster und für einen Bürgermeisterstab eingesandt. Ferner einen von Pilkington & Co. ausgeführten Wandschmuck in Cloisonnékacheln. Zum Interessantesten gehört eine Leinenportière, welche Sonne, Mond und Sterne und die Sternbilder darstellt und von höchst origineller Wirkung ist. Sie bildet das gemeinsame Werk von Walter Crane und dessen Gemahlin. Er hat den Entwurf geliefert und Mrs. Walter Crane hat die gestickte Ausführung in Seide und Baumwolle besorgt. Zu den hervorstechendsten Ausstellungsgegenständen gehören eine Anzahl Vasen und Gläser mit eingravierten Blumendekorationen, Mohn, Flachs, Wasserlilien etc., welche James Powell and Sons ausstellen und welche nach Entwürfen von H. J. Powell, A. Powell und C. Powell, von T. J. Avery, H. Hart, F. Smith und E. R. Wills ausgeführt sind. Die Keramik ist aber grösstenteils im Industriepalast zu suchen, und zwar stellten sie vor allem die Doulton-Werke





Weltausstellung zu St. Louis, Vasen, königl. Fabrik Rozenburg

in grossartiger Weise aus. Sie zeigen sehr schöne, prunkvolle Gefässe mit reichem Ornamentschmuck, ferner kleinere Stücke, die alle Nuancen von Rot zeigen: das tiefdunkle Braunrot, Rotviolett, das grelle Zinnoberrot und matte Rosa, sowie leuchtende Orangefarbe. Man erklärt damit, das Geheimnis des altchinesischen „Sang de boeuf“ oder „Rouge flambé“ wieder gefunden zu haben — jedenfalls sind diese roten Vasen von sehr edler Wirkung.

Neben der Doulton-Ausstellung befindet sich das Landhaus von Waring und Gillow. Auch äusserlich sind die Formen der Architektur eingehalten, wie sie ein behagliches Sommerhaus aus dem späten XVII. oder frühen XVIII. Jahrhundert charakterisieren würden. Die Einrichtung entspricht auch den Hauptzielen der Firma, nämlich den Stil der Elisabethinischen Zeitperiode und des XVIII. Jahrhunderts den heutigen Bedürfnissen anzupassen, somit modernen Komfort herzustellen, ohne die Reinheit jener Stilarten zu verletzen. Die Eingangshalle zeigt ein Walnusspult im William and Mary-Stil und einen eingelegten Sheraton-Mahagonitisch sowie Möbel, die in trefflicher Weise Modelle im Queen Anne-Stil imitieren. Der Speisesaal versetzt uns in das frühe XVIII. Jahrhundert, ist in Eichen gehalten, mit dezenter Schnitzerei verziert, welche in Zitronenholz ausgeführt ist. Die Stühle sind besonders schöne Muster von Chippendale. Der Salon ist im Stile Louis XVI gehalten und von Waring und Gillows Pariser Filiale geliefert, mit Kopien alter Beauvais und echten Aubusson-Gobelins als Bedeckung der Sofas und Stühle. Das Schlafzimmer ist im Sheratonstil gehalten und repräsentiert die reich geschmückte Periode dieses Stiles. Mehr nach meinem Geschmacke war das folgende „altenglische Schlafzimmer“, in dem kein bestimmter Stil kopiert wird, sondern in dem der gute Geschmack frei waltet und von aller Tradition bedeutend abgewichen wird. Die Wände sind bis über vier Fuss hinauf getäfelt und darüber mit altenglischen Leinen gedeckt, die mit Blumenranken bestickt sind. Die Möbel sind allerdings zum grossen Teile Kopien historischer Stücke.

Nun folgt das grün und blaue Kinderzimmer, in dem alles nicht nur für die Bedürfnisse, sondern auch für den etwas krassen Geschmack der kleinen Bewohner berechnet ist.

Das folgende Badezimmer mit dem prachtvollen weiss marmornen Vollbad ist keinem alten Vorbild entlehnt, sondern entspricht dem modernsten Raffinement. So sind verborgene elektrische Lichter unter der Oberfläche des Wassers angebracht.

Sodann folgen Kopien der Gemächer, welche der Prinz und die Prinzessin von Wales auf dem „Ophir" zu ihrer Weltreise bewohnten. Das Staatszimmer ist im Stil des XVI. Jahrhunderts gehalten, das Billardzimmer im Elisabethinischen Stil.

Ebenfalls in historischen Stilen sind die Räume gehalten, welche George Trollope und Söhne im englischen Regierungsgebäude ausgestellt haben. Von ernster Gediegenheit ist besonders der gotische Raum. Alle diese Räume sind ungefähr für einen städtischen Millionärspalast berechnet, und weisen vorzügliche Exemplare von geschnitzten Möbeln auf, die nie überladen scheinen. Auch die ganze Anordnung und Dekoration ist von vollendeter Pracht.

Nicht von englischem, sondern von orientalischem, besonders indischem Geschmacke und Kunstgewerbe legt die Sammlung der Jubiläumsgeschenke der Königin Viktoria Zeugnis ab. Sie zeigt grösstenteils Behälter für Adressen in sehr feiner Elfenbeinarbeit. Menschen-, Tier- und Pflanzenformen bilden ein phantastisches, oft faszinierendes Ganzes, das meistens von geometrischen Figuren zusammengehalten wird.

Kanada hat Gemälde gesandt und damit vier Galerien gefüllt, und da schon die Panamerikanische Ausstellung in Buffalo uns vor drei Jahren bewiesen hat, dass dort eine begabte Malerschaar haust, so war die Gediegenheit der kleinen Sammlung wohl eine Freude, aber keine Überraschung für die Amerikaner. Die königlich kanadische Akademie, welche Kanadas Kunstzentrum bildet, hat diese Ausstellung zusammengestellt. Sie dokumentiert, dass bis jetzt eine eigentliche Heimatskunst sich in Kanada noch nicht entwickelt hat, sondern dass die im Ausland erworbene Schulung noch deutliche Zeichen hinterlässt. Aber merkwürdigerweise scheinen sich die wenigsten der Künstler England für ihren Europa-Aufenthalt auszusuchen, sondern darin mit den Amerikanern der Staaten übereinzustimmen, dass sie meistens Holland und Frankreich zum Ziele erwählen. Kanada besitzt ja auch sehr viele Einwohner französischer Abstammung und mit französischen Sympathien. Um gerecht zu sein, müsste man viele der Bilder erwähnen, denn die Sammlung ist sehr sorgfältig ausgewählt, aber ich will den Raum nicht mit der Aufzählung von Namen ausfüllen, sondern nur einige besonders charakteristische Bilder hervorheben, so zum Beispiel F. M. Bell-Smiths „Lachsfischerei der Siwashindianer im Fraserflusse zwischen hohen Bergen". Florence Carlyles Gemälde „The Tiff" zeigt sehr breite, kecke Behandlung und ebenso die Bilder von A. C. Williamson,

besonders „Klaasje“. John Hammonds Landschaften, sowie G. A. Reids etwas schwermütige Bilder berühren ganz holländisch. Durch kühne, sichere Behandlung wirken A. Dickson Patersons Charakterfiguren. Den Franzosen verraten J. A. St. Charles' elegante und flotte Darstellungen. Auch im Aquarell leisten die Kanadier Gutes. Vor allem möchte ich in dieser Branche Sidney Strickland Tullys als Porträtmaler erwähnen. C. M. Manly und William Smith leisten in stimmungsvollen Aquarell-Landschaften sehr Schönes.

MORITZ VON SCHWINDS HOCHZEITSZUG DES FIGARO* ☙ VON GUSTAV GLÜCK-WIEN ☙

DIE ewig junge Oper Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ spielt im Leben und in der Kunst Moritz von Schwinds eine bedeutende Rolle. Er hörte sie zum erstenmale im Dezember 1823. „Die Erfindung und die Musik“ schreibt er damals an Franz von Schober, „wiewohl ich sie schon etwas kannte, setzten mich in Erstaunen. Wie nothwendig jedes ist und wie wahr!“ Im September 1824 wurde die Oper in Wien von einer italienischen Truppe gegeben und Schwind versäumte nicht, sie sich abermals anzuhören. Auch diesmal fand er sie „schöner als alles, was man hören und sehen kann“. „Könnte man diese Darstellung fixieren“, schreibt er an Schober, „ich ging fast eher hin als nach Rom und wenn es Paris wäre, das mir doch grauslicher ist als Steinkreide. Ich werde dir einen eigenen Brief darüber schreiben.“** Am 20. November 1824 kommt er erst dazu, diesen angekündigten Brief zu schreiben: „Da ich doch gleichsam in Geschäften schreibe, so erlaube mir eine Art von Aufsatz einzuschalten, den ich lange schon zu schreiben gedachte .... Wenn du lieber von mir hören willst oder zu dergleichen nicht aufgelegt bist, so lies bei dem Zeichen weiter, das ich machen werde, und verzeihe mir, dass ich so weit unnütz geplaudert. Du wirst wohl wissen, dass hier die Hochzeit des Figaro v. Mozart von der italienischen Operngesellschaft gegeben wurde ..... Ich aber ging in den fünften Stock und sass zu meiner Freude allein an einem Pfeiler. Die Ouverture beginnt etwas zu schnell, ohne allgemeine Betrachtung, unvermuthet, eilend heiter, dann leicht verwickelt durch schwebende Klagen, eine fast unmerkliche Fuge,

* Moritz von Schwind „Die Hochzeit des Figaro“, 30 Lichtdrucke nach den Original-Federzeichnungen mit Text von Alois Trost. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1904. Preis K 18·—.

** Die hier angeführten ungedruckten Stellen aus Schwinds Briefen an Schober verdanke ich der Güte des gegenwärtigen Besitzers der Briefe, des verehrten feinsinnigen Kunstfreundes Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg.



Verkleinerte Abbildung aus dem Werke „Hochzeit des Figaro“ von Moritz von Schwind

die in Trompeten und Pauken zu endigen scheint. Sogleich tritt das erste Thema auf, der zarteste, gebildetste und feinste Scherz, den man sich denken kann, das zweite zum Scherz ernsthaft, kaum zu unterscheiden unter der zartesten Verwirrung von Läufen und fugirten Übergängen, als wollte sie's den ersten Ouverturen vorthun. Endlich überlaufen sie die Themas und enden mit einer Art von Spott in den Läufen, die einem greinenden Bass antworten und dann mit palastartigen Trompetenstössen. Breite Stiegen, Diener, Graf und Gräfin, Liebe — das muss kommen. Der Vorhang geht auf und der Cameriere in dunkelrothem Sammt voll Gold misst den Raum für ein Brautbett, o unschätzbarster aller Eingänge! Den Gang der Sache weiss man und ich will nun von den Personen sprechen. Graf und Gräfin sind von der tiefsten Wahrheit. Er ein feuriger, nobler, tiefer Libertin, der nichts geniessen will, was er nicht erringen muss, im Begehren viel glücklicher und einheimischer als im Zugreifen. Darum kömmt er auch zu nichts. Die Gräfin liebt er, kann sich aber nicht anders äussern, als galant oder eifersüchtig, denn sie enthält sich aus Anstand und aus übelverstandener Achtung gegen ihren Gemahl aller Ausgelassenheit, ohne die er nicht bestehen kann.



Verkleinerte Abbildung aus dem Werke „Hochzeit des Figaro“ von Moritz von Schwind

So fühlt sie sich fremd, verkannt und betrogen. Ihre Arien sind das anständigste, zarteste und ausgearbeitetste, was man sich denken kann. So sind sie durch ihre Verheirathung oder vielmehr durch die Äusserlichkeiten getrennt statt zusammengebracht, darin liegt der Grund zu dem doppelten Interesse, einerseits den Grafen auf seinen Schlichen zu überwachen, andrerseits die Gräfin zu Schritten zu bringen, die ein anderes Verhältnis zeigen als ein gesetzliches. Wie sehr der Graf alles Herkömmliche verachtet, zeigt er bei der Aufhebung des rito feudale und seinem Schleichhandel während der Hochzeitsfeierlichkeit. Figaro und Susanna heirathen ihnen vor der Nase, voll Scherz und Feinheiten, und sie sehen es noch nicht ein. Das eigentliche Motiv der Oper ist aber der Page. Wenn du den Gang der Handlung verfolgst, so wirst du sehen, wie sehr er ohne Schuld immer Verwirrung in die Verhältnisse bringt und darum auch verfolgt wird. Bis im grossen Rendezvous, wo er so zu sagen den Ton angiebt. Von seinem Charakter will ich nicht sprechen. Mirate il bricconcello, mirate quanto e bello. Von seiner Zwitternatur musst du mehr verstehen als man sagen kann, sonst erfahrst du nie, wie er aussieht. So heisst es immer schweigen, wenn das eigentliche kommen soll und so mache ich mein Zeichen.“

Das unvergleichliche Werk hatte auf den jungen Künstler einen tiefen nachhaltigen Eindruck gemacht. Aus der verständnis- und liebevollen Beschäftigung mit diesem Stoffe entstand das schönste und lebendigste von allen Werken seiner jungen Jahre: der Hochzeitszug des Figaro. Es ist dies eine Folge von dreissig, nach dem Vorbild von Dürers Triumphzug



Vogelstudie von Harold Falkner

angeordneten Federzeichnungen. Am 2. April 1825 war er, wie er seinem Freunde Schober berichtet, damit fertig. Er selbst war, wir können heute sagen mit gutem Recht, zufriedener, als sonst mit seinen Arbeiten in dieser Zeit und glaubte, „dass einiges gut ist und das ganze neu“. Er fand auch mit diesem Werke viel Anerkennung; Grillparzer äusserte darüber grosse Freude und versicherte dem jungen Künstler, in zehn Jahren werde er sich noch jeder Figur erinnern. Auch Beethoven hat den Zyklus noch gesehen; denn auf dem Vorsatzblatte des Bandes, in dem die Zeichnungen eingeklebt sind, findet sich von Schwinds Hand der Vermerk: „Dieses Heft hatte der alte Beethoven in seiner letzten Krankheit bei sich. Nach seinem Tode bekam ich es erst wieder zurück.“

Das Album, in das Schwind noch selbst die Zeichnungen eingeklebt hat, befindet sich heute im Besitze von Schwinds Tochter, Frau Marie Baurnfeind, die den kostbaren Schatz bis auf den heutigen Tag sorgsam bewahrt und nun erfreulicherweise der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zur Veröffentlichung überlassen hat. In diesem Album fehlt ein Blatt, Schwind hat es selbst herausgelöst und seinem Freunde Franz von Schober geschenkt. Glücklicherweise hat sich die Zeichnung, die Figuren aus Friedrich Schlegels Roman Lucinde vorstellt, in der kostbaren Sammlung des Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg wiedergefunden, der das Blatt ebenfalls bereitwilligst der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zur Verfügung stellte. Dadurch ist es gelungen, das ganze Werk vollständig und in der Reihenfolge, wie es Schwind entworfen hatte, vorzuführen.

Die köstlichen Zeichnungen, die nun in guten Lichtdrucken vor uns liegen, knüpfen an die letzten Szenen des dritten Aktes von Figaros Hochzeit

an. „Sie geben uns aber“, wie Alois Trost mit Recht hervorhebt, „keineswegs eine Illustration dieser Szene der Oper, sondern stellen sozusagen den idealen Hochzeitszug des Figaro dar, ohne Rücksicht auf die gleichzeitige Handlung“. Den Zug eröffnen Musikanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landleute, Pagen und so fort. Es folgen die Paare Figaro und Susanna, Bartolo und Marcelline, der Graf und die Gräfin. Bis hierher stimmt der Zug, wie Alois Trost nachweist, im wesentlichen mit der in alten Textbüchern gegebenen Beschreibung der Opernszene überein. Von nun an aber lässt Schwind seiner Einbildungskraft die Zügel schiessen: unter einer grossen Schaar von Gästen und Masken erscheinen als liebliche Einfälle künstlerischer Laune in lustigem Anachronismus Gestalten, wie die vier Romane aus Friedrich Schlegels Lucinde, Papageno und Papagena mit den drei Mohren aus der Zauberflöte, die vier Jahreszeiten, Don Juan, wie er das Ständchen bringt, endlich nach Alois Trosts begründeter Vermutung, der Graf von Gleichen mit seinen zwei Frauen.



Vogelstudie von Harold Falkner

Hier findet sich eine grosse Anzahl von Elementen, die Schwind in späteren Schöpfungen zum grössten Teil in reiferer Form verwendet hat. Die Figur eines Bassgeigers erscheint wieder auf einem Bilde, das noch der frühen Zeit des Meisters angehört, im Besitze des Herrn Eduard Cohen in Frankfurt am Main. Der Stoff des Grafen von Gleichen, den auch Schwinds Freund Bauernfeld zu einem Operntext für Schubert benützt hat, muss schon in dieser frühen Zeit den Künstler viel beschäftigt haben, wie eine grosse Bleistiftzeichnung im Besitze von Schwinds Schwägerin, Frau Klara von Schwind in Innsbruck, beweist; eine Darstellung aus der reifen Zeit des Meisters bietet das bekannte schöne Gemälde der Schackschen Galerie. Die Figur des Winters, die unter den vier Jahreszeiten erscheint, ist schon

dieselbe, die durch Schwinds Zyklus „Der Herr Winter“ in den „Fliegenden Blättern“ ins lebendige Bewusstsein des deutschen Volkes gedrungen ist und seither zu dem Volkstümlichsten gehört, was deutsche Maler geschaffen haben. Die Darstellung der vier Jahreszeiten hat Schwind auch wieder in den Sechzigerjahren zu einem seiner kunstgewerblichen Entwürfe für Öfendekorationen (gegenwärtig in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg) verwendet.

Vor allem ist aber in Schwinds künstlerischer Tätigkeit die Vorliebe für Mozart bis an sein Ende lebendig geblieben. Jahrelang hat ihn der Plan, eine Wand eines Musikzimmers mit Darstellungen aus Mozarts Schöpfungen zu verzieren, beschäftigt. Was von diesem Plane in die Fresken der Wiener Hofoper überging, ist allgemein bekannt. Selbst in dem Jahre vor seinem Tode hat ihn noch der Gedanke eines Zyklus aus Mozarts Don Juan gefesselt, wovon zahllose Skizzen und Entwürfe zeugen, die sich in seinem Nachlasse vorgefunden haben. So ist er Mozart, dem Liebling seiner jungen Jahre, bis an den Tod treu geblieben, ebenso wie einem andern Liebling seiner Jugend, seinem grossen Freunde Franz Schubert.

HAROLD FALKNERS DEKORATIVE VOGELSTUDIEN ❧ VON P. G. KONODY-LONDON. ❧



DAS Vorwort zu dem berühmten Wildeschen Romane „Das Bildnis des Dorian Grey“ besteht aus einer Reihe glänzender Paradoxe über das Wesen der wahren Kunst, unter welchen sich auch an leitender Stelle der kühne Ausspruch befindet: Die Kunst sei absolut unnütz.

Damit will der Autor natürlich nicht sagen, dass die Kunst nicht zu nützlichen Zwecken angewendet werden kann, denn so eine Behauptung würde mit täglich wahrzunehmenden Tatsachen in krassem Widerspruch stehen, sondern dass das Nützlichkeitsmoment im Augenblicke des Entstehens des wahren Kunstwerkes ausser acht gelassen werden muss, dass der Drang nach dem Schönen des Künstlers einziger Antrieb sein darf. Die Freude des Schaffens um des Schaffens willen!

Dieses Wort von der Nutzlosigkeit der Kunst drängt sich einem unwillkürlich bei der Betrachtung der Harold Falknerschen dekorativen Vogelstudien auf, zum mindesten wäre es schwer, für diese Riesenbogen braunen oder grauen Packpapiers, von welchen sich bei der leisesten Berührung die zur Zeichnung verwendete Kreide loslöst, irgendwelche praktische Verwendung zu finden. Ihr Ursprung ist in des Künstlers

passionierter Liebe zur Schönheit der von der freigebigen Mutter Natur so herrlich ausgestatteten Geschöpfe zu suchen, in jener Bewunderung, die ihn antreibt, ohne Berücksichtigung eines Nützlichkeitsmotives in schwungvollen Linien mit grosser Vereinfachung und Unterdrückung überflüssiger Details seinen Eindrücken konkrete Form zu geben. Allerdings mögen diese Studien später mit gewissen Modifikationen bei weiter geführter Stilisierung dem praktischen dekorativen Künstler von Nutzen sein. In ihrer gegenwärtigen Form jedoch haben sie nur den Reiz des spontanen Ausdruckes der Naturbewunderung eines ungewöhnlich begabten Enthusiasten.



Vogelstudie von Harold Falkner

Harold Falkner gehört der jungen Schule englischer Architekten an, jener Schule, welche sich die Aufgabe gestellt hat, der Trennung von Wohnhausarchitektur und Innendekoration ein Ende zu machen und das moderne Wohnhaus künstlerisch einheitlich zu gestalten. Die Jünger dieser Schule, unter welchen Falkner eine hervorragende Stellung einnimmt, beschränken sich daher nicht auf das Studium der Baulehre und die Ausübung der direkt ins Baufach einschlägigen Arbeiten, sondern zeigen das lebhafteste tätige Interesse für jeden Zweig der Kunstindustrie. Das Möbel, die Tapete, die Metallbeschläge der Türen und unzählige andere Details nehmen ihre Aufmerksamkeit in Anspruch. Wie weit manchmal das Eingreifen des Architekten in die Gestaltung des Wohnraumes geht, wurde mir erst vor kurzem klar, als Mr. Voysey, der bekannte Architekt, mir beim Vorzeigen einer



Vogelstudie von Harold Falkner

photographischen Innenansicht eines von ihm gebauten Hauses erklärte, dass gewisse Nippgegenstände am Kaminmantel dort gegen seinen Wunsch von dem Eigentümer des Hauses hingestellt seien, und sich gewissermassen für diese Geschmacksverirrung entschuldigte. So betrachtete es Mr. Voysey fast als eine Anmassung seines Klienten, irgend einen Gegenstand ohne Wissen des Architekten in ein von diesem entworfenes Interieur einzuführen!

Diese kleine Abschweifung, um die vielseitige Tätigkeit des modernen Architekten zu demonstrieren. So habe ich denn auch von Harold Falkner ausser den von ihm in der Nähe von Farnham, in der Grafschaft Surrey erbauten reizenden Wohnhäusern, eine ganze Reihe kunsthandwerklicher Arbeiten jeglicher Art gesehen — vom Möbel bis zur illuminierten Gedenkschrift und zum Präsentationsschlüssel.

Doch handelt es sich hier nicht um eine Würdigung der Arbeiten des Architekten Falkner, sondern um jene halb im Spiel entstandenen dekorativen Vogelstudien, welche diese Bemerkungen begleiten und welche selbst in der gegenwärtigen, stark reduzierten Form und mit Weglassung der geschickt, wenn auch spärlich angebrachten Farbentöne, nicht ihre originelle Wirkung verlieren. Um Falkners Vorgangsmethode zu erklären, ist den Illustrationen noch eine Bleistiftskizze eines Trappenvogels zugefügt, direkt nach der Natur gezeichnet. Denn halb naturalistische, halb dekorative Entwürfe, wie das Flamingo- oder das Pelikanblatt, oder wie die prächtige Darstellung des weissen Pfauen, dessen stolzer Gang und nobler Schwung der Linien an die Paneels in Whistlers Pfauenzimmer erinnert, können nur das Resultat genauer und andauernder Naturbeobachtung sein.



Vogelstudie von Harold Falkner

So fand ich denn auch in den Skizzenbüchern Harold Falkners Seite auf Seite hastig hingeworfene Bewegungsstudien, in denen das Charakteristische mit ungemein scharfer und präziser Beobachtung aufgefasst und mit der Direktheit des japanischen Künstlers wiedergegeben ist. Da sind Seiten, welche unwiderstehlich an Hokusai erinnern, ganze Reihen von Studien desselben Tieres in den rasch aufeinander folgenden Bewegungsphasen.

Erst nachdem er durch langes Studium der Anatomie des Vogels, nach dem ausgestopften Museumsexemplar, und seiner charakteristischen Bewegung, nach der Beobachtung in der freien Natur oder im zoologischen Garten sich vollständig mit seinem „Modell" vertraut gemacht hat, wagt sich Falkner an die freiere, dekorative Behandlung des Motivs. Dann erlaubt er sich die grosszügige Vereinfachung, das Auslassen aller überflüssigen Einzelheiten, die Akzentuierung dessen, was er für typisch hält. Man sehe nur die vier Pfauenstudien oder die Flamingogruppe an! Wie stolz reckt sich der Hals des in Vorderansicht gezeigten Pfauen auf! Wie ausdrucksvoll ist der Gang des seine langen, deckenartig ausgebreiteten Schwanzfedern über den Kies ziehenden Vogels! Wie leicht scheinen sich die langhälsigen, seltsam geformten Flamingos auf ihren stelzenartigen, dünnen Beinen zu wiegen!



Vogelstudie von Harold Falkner

Und wie geschickt ist dabei die Verteilung der Massen auf dem dunklen Hintergrund des braunen Packpapiers!

Falkner will nicht zugestehen, dass er sich an irgendwelche Theorien hält. Jedes Mittel dünkt ihm gut, so lange es zum Ziele führt. Er verachtet weder ausgestopfte Modelle, noch Photographien, doch hält er letztere für gefährlich, wenn ihrer Benützung nicht absolute Kenntnis der Formen und Gewohnheiten des lebenden Tieres vorangeht.

Nur eine Behandlungsweise verabscheut Harold Falkner, nämlich jenen Humor, welcher dem Tiere menschliche Ideen, Bewegungen, ja selbst Gesichtszüge unterschiebt, wie in Sheppards wohlbekannter, im „Strand Magazine" veröffentlichen Serie: „Zig zags at the Zoo." Darüber äussert sich Falkner in folgender Weise: „Ich bin der Ansicht, dass ein Vogel stets als Vogel gezeichnet werden soll, nicht etwa eine Henne als ein altes Weib oder ein Kranich als Mr. Gladstone. Aber leider ist es das Publikum, welches zahlt, und da das Publikum im allgemeinen verrohten Geschmack hat, liebt es nicht, Dinge auf eine Weise dargestellt zu sehen, welche ihm unverständlich ist, und zieht eine Darstellung à la Sheppard vor."

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. Das bedeutendste künstlerische Ereignis des Oktobers war die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums auf der Museuminsel zwischen Spree- und Kupfergraben, in jenem so eigenartigen Bezirke Berlins, in dem sich das Hellenische der Schinkelschen Bauten mit der Atmosphäre des XVIII. Jahrhunderts, aus dem Schlosse Monbijou herüberwehend, mischt und die Stadtbahn mit ihren über die Viadukte rollenden Zügen den Rhythmus der modernen Grosstadt dazu trägt.

Hier liegt, Monbijous stillem Wassergarten gegenüber und dem pergamenischen Tempel benachbart, der Renaissancebau des neuen Museums. Die durch die Terrain-



Vogelstudie von Harold Falkner

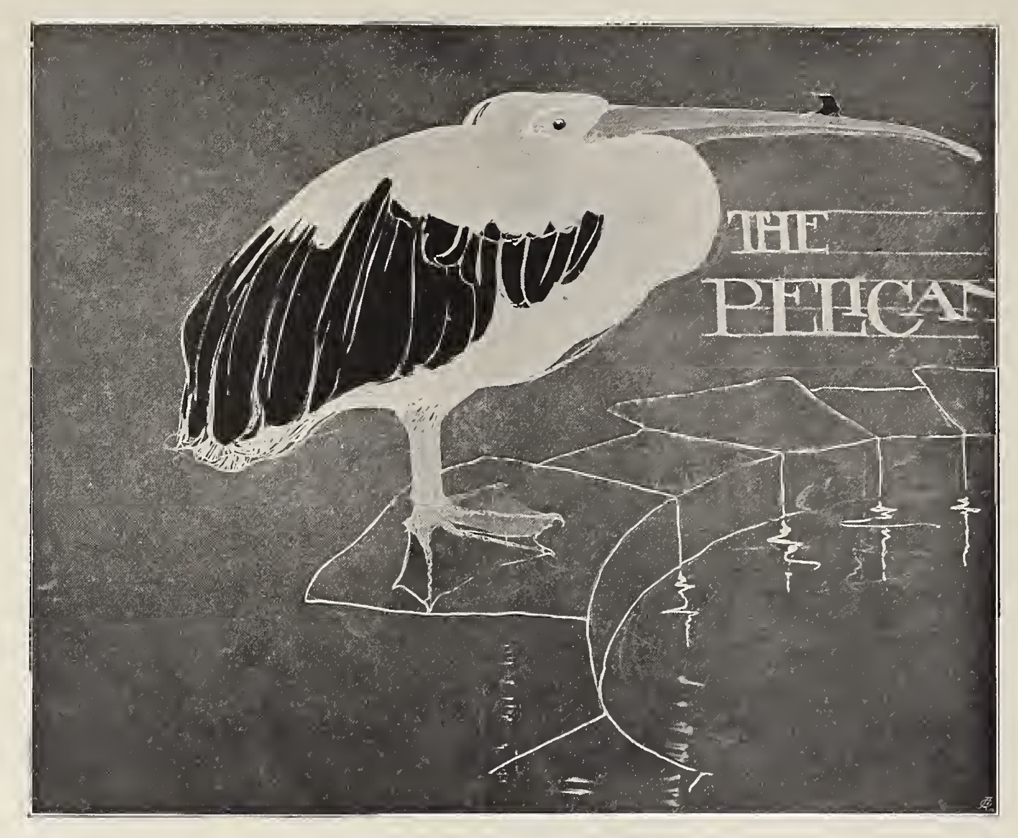
bedingungen bestimmte dreieckige Form hat manch Ungünstiges für die innere Disposition zur Folge, aber das äussere Bild dieses Dreiecks, dessen Spitze halbkreisförmig durch eine Säulenhalle abgerundet wird, von Wasserarmen eingefasst, bildet doch etwas sehr Originelles. Und es ist nicht ohne besonderen Reiz, in diesem Bereich zwischen den Stilen zu wandeln. Das Charakteristische des neuen Museums, das für Berlin einen grossen Entwicklungsfortschritt bedeutet, erkennt man darin, dass hier konsequent versucht wurde, statt der Aufstapelung von Kunstwerken eine künstlerisch im Geiste ihrer Zeit belebte Inszenierung zu bieten.

Und für dieses Ziel wurde soviel erreicht, dass man bei den ersten Eindrücken sich gern der Fehler aufspürenden Kritik begibt und sich am Gelungenen freut.

Geschmack hat hier Bilder, Plastiken mit einzelnen erlesenen Möbeln zu harmonischen Ensembles vereinigt und Wand, Decke und Türen als einen Schönheitsrahmen um sie geführt. Die Nüchternheit, das Schulmässige, das in unseren Sammlungen oft den Eindruck erweckte, als wären die Werke alter Kunst nur zur Arbeit, nicht auch zum Geniessen da, ward hier endgültig überwunden. Und feiner Takt hat vermieden, dass etwa ein übertriebenes Meiningertum der Ausstattung sich breit mache und — was in unserer Periode dekorativer Überschätzung leicht geschieht — die „angewandte“ Kunst die wirkliche Kunst drücke.

Mit weiser Ökonomie und kluger Sachlichkeit ging der Verweser des neuen Kunsthauses, Wilhelm Bode, zu Werke.

Hauptwert ward auf die gute Belichtung gelegt und auf das Hängen. Keine überladenen bildergepflasterten Wände schrecken ab. Wie bei einem Amateur sind in dieser umfangreichen Galerie die Gemälde disponiert. Sie decken nicht die Wände, sie hängen wohl abgemessen ein-, höchstens zweireihig auf einem harmonischen Hintergrund.



Vogelstudie von Harold Falkner

Mattgetönte delikate Stoffe bekleiden ihn, in allen Farben, blassgrün, violett und rot mit fahlem Granatapfelgold durchwirkt. Viele der Bilder hängen in ihren Originalrahmen aus vergoldetem, bemaltem Holz darauf, andere wurden rekonstruiert. So schafft die Wand an sich schon ein ästhetisches Vergnügen.

Die fatalen Schranken sind vermieden. Ihre Aufgabe und gleichzeitig die Funktion, den unteren Wandteil zu gliedern, übernehmen schöne antike Truhen. Mannigfache Formen zeigen sie: von den mächtigen Kassabanken bis zu den zierlichsten Schreinen. Besonders dankbar für ihren Zweck erweisen sich die, die nicht nur als viereckige Kästen aus der Wand hervorspringen, sondern die ihre Seitenwände in schöner Kurvenwölbung in die Wandfläche überleiten.

Oft stehen in der Mitte der Säle riesige Schautische aus italienischen Palästen und sie tragen Skulpturen und Bronzen.

Der obere Teil der Wände hat häufig zum Schmuck flandrische und burgundische Gobelins, die zum Ton der Stoffbespannung, der Bilder und des Holzwerkes wundervollen Klang geben.

Hierzu hätte man vielleicht auch noch die kostbaren vorderasiatischen Teppiche, zum Teil aus Bodes eigenem Besitz, heranziehen können, die für dies Ensemble-Kunstwerk allzu bazarmässig in einem Saal nebeneinander zur Schau hängen.

Viele Säle und Kabinette haben echte Decken, Kassettendecken mit Goldornamenten, die über der Farben- und Lichtfülle des Raumes tiefen warmen Abschluss breiten. Einigemale wurden auch alte Kamine verwendet mit ihren Marmorrahmen und den echten Bronzeböcken. Alle wichtigeren Säle haben, das ist das imposanteste, echte Türumrahmungen. Prachtstücke marmorener Portale mit Kranzgewinden und reichen Pilastern mit Friesen-Architraven und Giebelkrönungen bilden die Durchgänge. Auch



Vogelstudie von Harold Falkner

Originaltüren findet man aus Holz mit Metallbuckel und eine besonders schöne, eine Mediceer-Tür mit feinlinigem, hellem Intarsiawerk.

Das ist wahrhaft fruchtbar, so das Alte neu lebendig zu machen und ihm in einer ihm angemessenen Welt einen wirksamen Lebenszusammenhang zu erwecken.

An all diesen Requisiten hat Bode lange gesammelt. Unter den Möbeln hat er jene frühen Florentiner Hausmöbel bevorzugt, über die er eine Monographie schrieb. Sie sind noch vom Fassadenprunk der Renaissance fern, haben tischlermässigen Charakter, sehr diskreten Schmuck, eine Intarsialeiste, einen geschnitzten Fries, und wirken durch ihren proportionsreinen Bau. Gerade diese Stücke in ihrer schlichten Schönheit eignen sich gut dazu, hier die grosse Kunst zu begleiten und ihre dienende Umgebung zu sein; unserem heutigen Geschmacke stehen sie dabei besonders nahe.

Noch manche Musterstücke künstlerischer Regie wären zu verzeichnen. Sehr gelungen, grosszügig und feierlich in der Stimmung berührt der Raum der Raphaelischen Teppiche, die vordem in der Rotunde des alten Museums die Rundflächen füllten. Als Museumsstil war das nicht schlecht. Aber hier fand man für sie einen besseren Stil, man gab ihnen eine Auferstehung, die ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprach. In einem langgestreckten Saal zieht sich ein hohes Paneel mit Kirchengestühl (teilweise alt) und eingegliederten Türen. Darüber auf heller Bespannung hängen die edlen Gewebe in ihren weichen schmelzenden gelben Tönen. Diese Darbietung entspricht der Disposition, die für diese Teppiche in der Sixtina getroffen war.

Zur reichen Wirkung kommen durch zweckmässige Verwendung die vier schönen Fenster von Hans Baldung Grien.

Farbentief, in glühendem roten, violetten und blauen Leuchten, das um die Gestalten ihrer Darstellung spielt, sitzen sie in der Wand. Sie sind wirklich als Fenster des Raumes verwertet, freilich ist die umrahmende Verglasung aus mattierten Scheiben etwas nüchtern ausgefallen, wohl aus der praktischen Zwangserwägung, den Zimmern nicht zu viel Licht zu entziehen.

Ein Interieurzierrat ist das Tiepolo-Kabinett. Fresken des Künstlers wurden, ihrem wirklichen dekorativen Zweck gemäss, in einem zierlichen Rokokogemach auf weissen Wänden angebracht, von Stuckmedaillen in graziösen Voluten umzogen.

Wie übrigens diese neue Museumskunst bereits anregend auf unsere reichen Sammlerkreise wirkt, kann man an einem der letzten Privatbauten sehen, dem von Messel gebauten Haus des Dr. Eduard Simon, in dem auch Tiepolo-Fresken die Wände schmücken und alte



Vogelstudie von Harold Falkner

italienische Türen, Decken und Kamine verwendet wurden. Der Besitzer dieses Hauses empfing, sein Vetter James Simon gab. Ein Zimmer mit Elitewerken der Kleinplastik vor allem Plaketten, Statuetten, Reliefs, wurde von ihm dem Kaiser Friedrich-Museum gestiftet und mit seinem Namen gezeichnet.

Noch etwas kahl und kalt mutet der Eingangsraum an, der den stolzen Titel der Basilika trägt und in dem die Einweihung vollzogen wurde. Die Idee, in die Wände, italienischen Kirchen ähnlich, kleine Kapellennischen einzulassen und sie mit den Majolikareliefs des della Robbia und italienischen Altargemälden in echten oder gelungen kopierten Tabernakelrahmen zu besetzen, war an sich gut. Aber das hat offenbar noch nicht genügt, den hohen, durch zwei Stockwerke gehenden, architektonisch monotonen Raum zu erwärmen und zu beleben.

Dafür entschädigt dann die echt Friedericianische Stimmung des kleineren Treppenhauses, in das man aus der Basilika tritt. Schön geschwungene Treppenwangen gliedern den Raum, Sanssouci-Reminiszenz erfüllt ihn. An den Pforten der Aufgänge stehen Venus und Merkur von Pigalle und in den Nischen der Wand der „alte Fritz" und seine Generale — ein Menzel-Motiv. Über den weiteren Inhalt des vielfältigen Museums ist, soweit er nicht bei Besprechung des neuen Rahmens schon berührt wurde, noch manches nachzutragen.

Im Erdgeschoss sind die Ausstellungsräume des königlichen Münzenkabinetts mit Münzen und Medaillen und dem besonderen, mit dem Wappen geschmückten Schrank der Hohenzollern-Medaillen. Daran schliessen sich die Säle der italienischen, deutschen und niederländischen Plastik. Vor allem sind hier gut die deutschen Holzskulpturen, herb und innig zugleich. Interessant ist die in einem Kabinett aufgestellte Empore der Klosterkirche zu Gröningen. Ein grosser Raum wurde dem Sultangeschenk, der Palastarchitektur von M'schatta angewiesen. Im Original sieht man hier Fassadenteile eines maurischen Schlosses aus der Wüste Sahara aufgebaut. Aus tuffsteinartigem Material ein mächtiger gestreckter Mauersockel, dessen Kolossalverhältnisse durch zierlichste, phantasievollster Filigrankunst, durch Rosetten- und Arabeskendurchbruchspiel, durch ein in seiner geläufigen Beweglichkeit fast glitzerndes Masswerk lebendig geschmückt werden.

Weiter findet man hier das grosse Ravennatische Mosaikbild, das in fragmentarischen Stücken einst von Friedrich Wilhelm III. aus St. Michele erworben und, da es nicht restauriert werden konnte, lange in den Kellern der Nationalgalerie verpackt gelegen hatte. Heute ist es durch die Fertigkeit der deutschen Glasmosaikgesellschaft nach alten Aufnahmen ergänzt und zusammengesetzt worden und stilgemäss werden seine Farben und Goldtöne in einer tiefgerundeten Chornische gesammelt.



Vogelstudie von Harold Falkner

Das Obergeschoss enthält die Sammlung der Gemäldegalerie, die früher im alten Museum untergebracht war und die nun, wie vorher schon beschrieben wurde, einen so stimmungsvollen Rahmen gewonnen hat.

Besonders überraschen hier der Rubens-Saal, die Gemächer der primitiven Meister, vor allem der frühen Italiener, die intime Darstellung der alten deutschen Meister, die kleinere beschaulichere Behausung empfingen, und das stolze Rembrandt-Gemach.

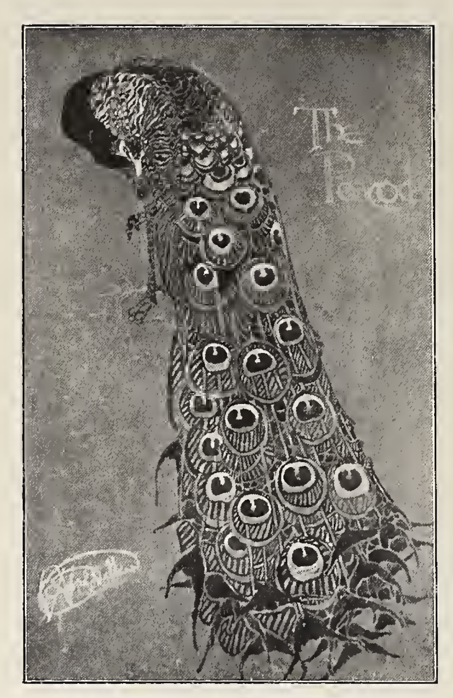
Es ist voll Anregung und immer neuem Anreiz, die wechselnden Reiche dieses Museums zu durchwandern. Diese Kunstsammlung hat Zeitsymptom. Man merkt ihr an, dass sie in einer Periode der angewandten Kunst so eingekleidet wurde. Und weder das Museum noch seine Besucher werden das zu bedauern haben.

*   *
*

Das Hirschwald'sche Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, das als erstes in Berlin durch englischen Import eine Ahnung dekorativer Kultur erweckte, feiert in diesem Jahre sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Als Jubiläumsausstellung veranstaltete man eine Vorführung Wiener Kunst. Die Wiener Werkstätten gaben eine Gastrolle.

Josef Hoffmann und Koloman Moser boten dabei Proben ihrer Raumkunst und ihrer Einzelleistung. Ein Schauwandelgang ward geschaffen mit gewölbter Decke. Von ihr hängen die zierlichen Beleuchtungskörper nach schottischem Vorbild herab, pendelnd an Schnüren und die Lichtkugeln überdacht von gehämmerter Metallfassung.

Die Wände aus weissem Putz erhielten ihre Gliederung durch die Anordnung der Schaukästen und Vitrinen. Der untere Teil der Wand ward vertikal durch schmale, eingebaute Schränkchen mit verglasten Türen geteilt, sie enthalten die Schmucksachen. Darüber zieht sich horizontal gleich einem Wandfries die Reihe eingebauter Fächer für das andere Gerät. Diese Fächer sind aus schwarzem Holz und schliessen in ihrer dunklen Farbenstimmung wirkungsvoll das helle, vom Glas der Vitrinen und vom Schmuck schimmernde Paneel ab.



Vogelstudie von Harold Falkner

Sie bilden auch einen wirkungsvollen Hintergrund für die mattleuchtenden Metallgeräte, die auf den Brettern stehen.

Blumenhalter, Tafelzeug, Leuchter, Schalen und Vasen findet man. Als Material ist Alpakasilber, Silber, emailliertes Eisenblech verwendet.

Das Alpakasilber wird meist gehämmert, das Silber zeigt gern die glatten sich breitenden Flächen. An Ahsbee erinnert die Neigung, diese Flächen mit Steinen koloristisch zu illuminieren.

Das emaillierte Eisenblech tritt in der Form des Durchbruches, des Gitterwerkes auf. Die Blumenhalter aus diesem Material, die schlanken aufstrebenden Säulen, an denen zierliche Körbchen sitzen, haben viel spielenden Reiz der Form. Das luftige Filigranwerk beflügelt das Aufstreben und das Grün der rankenden Pflanzen, die sich um die weissen Spaliermaschen spinnen, gibt einen schönen Farbenklang. Auch interessante Arbeiten in Leder und Holzintarsia findet man, Keramik in delikater Tönung. Geschmacksfein ist eine Kristalldose mit einem grossen Achat als Deckel von wolkig schimmernder Koloristik.

Zweckmässig erscheint ein Schachtisch mit links und rechts sich öffnenden Fächern für die Steine und einer Kachelmusterung für die Platte. Aber die Figuren haben zu sehr den Ehrgeiz der Groteske, sie sind plastische Verwandte der Jossotschen Kartenfiguren, auch ist es vielleicht nicht sehr gebrauchsbedacht, solche Figuren aus zerbrechlichem Steingut zu machen, wenn auch die Porzellanzeit ihr viel kostbareres Material für solchen Zweck nicht schonte.

Gegen die ruhigen zurückhaltenden Formen der Geräte, die bei raffinierter Schmucklosigkeit feine Linien- und Proportionsreize erreichen, fallen merkwürdig die gezwungenen Exzentrics der Plastik von Andri und Luksch auf, die sich hier in der Gesellschaft Hoffmanns und Mosers produzieren.

* * *

Studien zum Thema „Lenbach intimè“ kann man in einer Bismarck-Ausstellung bei Schulte machen.

Eine Fülle von Skizzen und Bildern aus den Archiven von Friedrichsruhe und Schönhausen ist hier vereinigt und erzählt von dem Ringen des Künstlers um den Geist und die Gestalt seines grossen Stoffes.

Variationen über das unerschöpfliche Leitmotiv Bismarck sind es. Alle Erscheinungsformen sucht Lenbach festzuhalten, er belauscht den Fürsten, er hält ihn in Zivil und Uniform fest. Er fixiert den Kanzler, er bannt aber auch den Menschen, so wie er in den Briefen an seine Familie sich gibt, Zeitung lesend, mit der Pfeife. Die Seinigen, die Menschen, die er liebte und in deren Mitte er lebte, dürfen dabei zur Vervollständigung nicht fehlen. Manche improvisierte Bemerkung unter der Signatur gibt etwas vom Moment des Entstehens. Ein Bismarck-Kopf in Rötel ist „Grafen Herbert gewidmet von F. Lenbach, Mitarbeiter am Verfall der Kunst“.

Eine Pastellstudie des Profils, die offenbar erst nicht signiert war, ist gezeichnet „Auf Befehl F. Lenbach“. Auf einer Pappe sind die Köpfe des Kanzlers, der Fürstin Johanna, der Söhne Herbert und Wilhelm vereinigt und man denkt dabei an die anregenden Nachtischstunden, in denen Lenbach dem monumentalen Helden seiner grossen shakespearehaften Gemälde menschlich näher kam.

Diese Skizzen und Einfälle sind wie Zwischenspiele zu Königsdramen. F. P.



Vogelstudie von Harold Falkner

JÜDISCHE GOLDSCHMIEDE. Mit Beziehung auf meine in Heft 10 des laufenden Jahrganges gemachte Bemerkung, jüdische Gewerbetreibende habe es nicht gegeben, hat Direktor Dr. Braun (Troppau) an die von Schirek („Die Punzierung in Mähren“) mitgeteilten Namen zahlreicher jüdischer Goldschmiede und an seine eigenen lehrreichen Erhebungen in Schlesien erinnert. Die Feststellungen Schireks waren mir bekannt, ich habe aber auch,wie aus dem Zusammenhange meines Aufsatzes deutlich hervorgeht lediglich von den Wiener Verhältnissen des XVIII. Jahrhunderts gesprochen und muss im Hinblick auf die von mir veröffentlichten Bruderschaftsordnungen von 1722 und 1773 daran festhalten, dass es hier keine jüdischen Gewerbetreibenden gegeben hat. E. Leisching

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG VON LEHRER- UND SCHÜLERARBEITEN STAATLICHER KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHTSANSTALTEN. Donnerstag den 10. November wurde im Österreichischen Museum eine vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht veranstaltete Ausstellung von Lehrerarbeiten aus den Fachkursen für Lehrpersonen staatlicher kunstgewerblicher Unterrichtsanstalten Salzburg 1904, ferner von Schülerarbeiten im freien Zeichnen von 35 staatlichen gewerblichen Lehranstalten, dann der Kunststickereischule in Wien und der Übungsschule für Lehramtskandidaten des Freihandzeichnens an der Kunstgewerbeschule eröffnet. Die Ausstellung ist im Säulenhofe sowie auf der Galerie, in den Sälen IX und X und im Vorlesesaale (I. Stock) untergebracht.

Seine Exzellenz der Herr Minister für Kultus und Unterricht Dr. Wilhelm Ritter von Hartel hat am 13. d. M. vormittags die Ausstellung besichtigt. Der Minister nahm unter Führung einiger Instruktoren der Salzburger-Kurse sämtliche Abteilungen der Ausstellung in Augenschein und sprach sich wiederholt mit wärmster Anerkennung über die Ergebnisse der neuen Unterrichtsmethode aus, wobei er als besonders beachtenswert hervorhob, dass die Schülerarbeiten erst am Ende des Schuljahres abverlangt und daher ohne Rücksicht auf eine geplante Ausstellung angefertigt worden waren. Weiters bezeichnete es der Minister als sehr wichtig, dass die neue Lehrmethode durch die Verwendung der Farbe als Mittel zur Weckung des Formensinnes und zur Bildung des Geschmackes hervorragend erzieherisch wirke und dass durch dieselbe das unmittelbare Vertrautwerden mit der

Natur gefördert werde. Man sehe an den Schlusserfolgen auch genau, dass die Farbe nicht Selbstzweck sei, sondern nur Mittel zur schnelleren Erlassung der formalen Erscheinung und dass der ab und zu erhobene Vorwurf, die neue Lehrmethode verfolge nur malerische Ziele, demnach unrichtig sei.

Der Minister verblieb über eine Stunde in der Ausstellung.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Oktober von 15140, die Bibliothek von 1467 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

L'Art de demain. (Le Cottage, II, 7.)

AVENARD, E. L'Art à l'École en Suède. (Art et Décoration, Okt.)

DOLMETSCH, A. The Viols. (The Connoisseur, Nov).

GRONAU, G. Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXV. Band.)

MICHEL, W. Kunst und Wissen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

RHEAD, G. W. The Treatment of Drapery in Art. Illustriert, 8°, p. XVI, 119. London, G. Bell. 6 s.

ROCHE, P. L'Art rustique. (L'Art décoratif, Okt.)

RUST, A. Erfahrungen im Zeichenunterrichte. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 9.)

SCHEFFLER, K. Zur Ästhetik der Zukunft. (Dekorative Kunst, Nov.)

SCHLEY, W. Die Farbe in den Wohnräumen, ihre physiologischen Wirkungen und psychologischen Empfindsamkeiten. (Tapeten-Zeitung, 20 ff.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BÜTTNER, G. Das Rathaus in Wittstock. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 10.)

Designs for Labourers' Cottages. (The Studio, Okt.)

DIDIER, Ch. La Maison de demain. (Le Cottage, II, 7.)

FABRICZI, C. v. Michelozzo di Bartolomeo. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen; Beiheft zum XXV. Band.)

— Vincenzo da Cortona. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXV. Band.)

GREINER, D. Monumentale Kunst. Eine Studie über Franz Metzner. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

HOFMANN, F. Th. Anton Pruska (Kunst und Handwerk, 1905, 1.)

JÄNECKE, W. Empire-Fassaden in Marienwerder (Westpreussen). (Deutsche Bauzeitung, 86.)

JOUIN, H. Jean Goujon. (L'Art, 780.)

LECLÈRE, T. Les Figures sculptées de Léon Delagrange. (L'Art décoratif, Okt.)

MELANI, A. Une Maison Seigneuriale a Milan. (La maison Bagatti-Valsecchi.) (L'Art, 780.)

MOBBS, R. Swiss Architecture and the Work of Edmond Fatio. (The Studio, Okt.)

MORICE, Ch. Francisco Durio. (L'Art décoratif, Sept.)

RIOTOR, L. La Maison de Diriks. (L'Art décoratif, Sept.)

SMITH, C. The New Bronze Relief in the British Museum. (The Burlington Magazine, Nov.)

SOULIER, G. Le Sculpteur Domenico Trenta-Coste. (L'Art décoratif, Sept.)

SPINDLER, E. Der letzte Berliner Wohnhaus-Wettbewerb. (Berliner Architekturwelt, VII, 8.)

STEGMANN, H. Das Schloss zu Roth am Sand. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 10.)

STRZYGOWSKI, Jos. Mschatta. Bericht über die Aufnahme der Ruine von Bruno Schulz und kunstwissenschaftliche Untersuchung. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen, XXV, 4.)

TREH, G. Klingers Dramagruppe. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BAVEUX, F. J. Les Vitraux de l'église de Brienn-le-Château. In-8, 53 p. et planches. Caen, Delesques. (Extr. du Compte rendu du soixante-neuvième congrès archéologique de France.)

BECKER, F. Max Klingers dekorative Malereien in der Villa Albert in Steglitz. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

HIRST, M. B. British Water Colour Art. In the first year of the reign of King Edward VII. and during the Century covered by the life of the Royal Society of Painters in Water Colours. Illustriert 8°. p. 234. London, Black. 20 s.

JOACHIM, J. Die Drucker Johannes Grunenberg und Georg Rhau in Wittenberg. (Zentralblatt für Bibliothekswesen, Okt.)

LASSER, M. O. Baron Josef Huber—Feldkirch. (Kunst und Handwerk, 1905, 1.)

UBELL, H. Zur Ikonographie der Florianslegende. (62. Jahresbericht des Museums Francisco-Carolinum in Linz.)

WILLIAMSON, G. C. The History of Portrait Miniatures. 2 vols. 4° p. XXIX, 214, 211. London, G. Bell 210 s.

— Miniature Paintings of Eyes. (The Connoisseur, Nov.)

WULLF, O. Das Ravennatische Mosaik aus S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum. (Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen, XXV, 4.)

ZIMMERMANN, E. Otto Greiner auf der Dresdener Kunstausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

CARLIER, A. Les dentelles à l'aiguille. Bruxelles, Vromant & Co. 4° 58 p. à 2 col. grav. Fr. 2·75

FARCY, L. DE. Les Tapisseries de la cathédrale d'Angers, communication faite au congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences, tenu à Angers en 1903. In-8, 19 p. avec fig. Angers, imp. Germain et Grassin. Paris, 28, rue Serpente. (Extr. des Comptes rendus de l'Association française pour l'avancement des sciences.)

HEAD, A. Note on Lace Bobbins. (The Connoisseur, Nov.)

JUNGMANN, E. Der Kampf um die Zukunft der Linkrusta. (Tapetenzeitung, 20.)

KYSTER, A. Von Büchern und Bucheinbänden. (Archiv für Buchgewerbe, Sept.)

SULLIVAN, Edw. Design in Gold-Tooled Bookbinding. (The Studio, Okt.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ANDERSON, W. Japanese Wood Engravings. New ed. 8°. p. 80. London, Seeley. 3 s. 6 d.

BRUCK, R. Eine Holzschnittmadonna aus Monsweiler. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Sept.)

CUST, L. The Engravings of Albrecht Dürer. New ed. 8°. p. 88. London, Seeley. 3 s. 6 d.

FRANTZ, H. and O. UZANNE. Daumier and Gavarni. (The Studio, Spec. Numb. Autumn 1904.)

GRASSEL. E. Lettres ornèes typographiques. (Art et Décoration, Okt.)

GROSSE, E. Eine Gefahr für unsere Bücher. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

KLOSSOWSKI, E. Honoré Daumier. (Das Museum, IX, 13.)

KRACKOWIZER, F. Die Sammelbände aus der Reformationszeit im Landesarchiv in Linz. (62 Jahresbericht des Museums Francisco-Carolinum in Linz.)

LÜDTKE, W. Die Ballhorn-Drucke der Kieler Universitätsbibliothek. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

MARGUILLIER, A. Joseph Sattler. (Art et Décoration, Okt.)

NIEMEYER, W. Sattlers Nibelunge. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

VOULLIÉME, E. Unbeschriebene niederländische Inkunabeln der Berliner Königl. Bibliothek. (Zentralblatt für Bibliothekswesen, Okt.)

WOOD, M. The Lithographs of C. H. Shannon. (The Studio, Okt.)

VI. GLAS. KERAMIK

BRONN, J. Zur Anwendung von Elektrizität in keramischen Gewerben. (Sprechsaal, 38.)

FR. ST. Emile Gallé †. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

HÉRON DE VILLEFOSSE. Découverte de poteries romaines à Doue (Seine-et-Marne). Rapport. In-8, 7 p. Paris, Impr. nationale. (Extrait du Bulletin archéologique.)

Keramische Industrie in der Türkei, Die. (Zentralblatt für Glasindustrie und Keramik, 631; aus dem Berichte des deutschen Generalkonsulates in Konstantinopel.)

JUNG, C. Verfahren zur Herstellung von Fusslampen. (Sprechsaal, 41.)

MOORE, N. H. The Old China Book. Including Staffordshire, Wedgwood, Lustre, and other English Pottery and Porcelain. 8°, p. 312. London, Richards. 8 s. 6. d.

P. H. Das Verhalten der Unterglasurfarben beim Glasieren. (Sprechsaal, 43.)

RAMBOSSON, Yv. La Fabrication nouvelle des Services de Table. (L'Art décoratif, Okt.)

Persian and Rhodian Faïence as a Source of Design. (The House Beautiful, Okt.)

STRAETEN, E. van der. Rhenish Stoneware Potteries of the Renaissance. (The Connoisseur, Nov.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

GRAMONT, G. French Furniture before the Reign of Louis XIV. (The Connoisseur, Nov.)

LITCHFIELD, Fr. Now to Collect old Furniture. Illustr. 8°, p. XIV, 169. London, G. Bell. 5 s.

Quelques Meubles nouveaux. (Le Cottage II, 7.)

Mobiliar. Das deutsche, unserer Tage. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, Sept.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

MATTOT, A. L'enseignement de la serrurerie et de la ferronnerie. (Bull. mens. du musée de l'enseignement industr. et professionel de la province de Hainaut, 1904 p. 292 ff.)

PETERS. Der Kronenleuchter für die Pauluskirche zu Magdeburg. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

SOUZA, R. de. Oeuvres diverses d'Edgar Brandt. (L'Art décoratif, Okt.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BRAUN, J. Pluvialschliessen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern. (Zeitschrift für christliche Kunst, 8.)

GUILLEMOT, M. Quelques Bijoux de L. Gaillard. (Art et Décoration, Okt.)

SCHNÜTGEN, A. Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster. (Zeitschrift für christliche Kunst, 8.)

SPINK, J. M. Sheffield Plate in the Collection of the Viscountess Wolseley. (The Burlington Magazine, Nov.)

VINSON, J. Les Bijoux indiens du pays tamoul (Pondichéry). In-8, 23 p. Paris, Impr. nationale. (Extrait du Journal asiatique de mars-avril.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

FEUARDENT, F. Jetons et Méreaux depuis Louis IX jusqu'à la fin du Consulat de Bonaparte. T. 1er: Grandes administrations de l'État et de la ville de Paris; Corporations etc.; Noblesse et Villes de l'Ile-de-France. In-8, XVI—503 p. avec fig. Paris, Rollin et Feuardent, 4, rue Louvois 1904. Collection Feuardent.

NELSON, Ph. English Siege Money 1645—1649 (The Connoisseur, Nov.)

RAADT, J. T. de. Der „Goedendag" berühmte flandrische Waffe, als Helmkleinod. (Monatsblatt der k. k. Herald. Gesellschaft, 287.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

SCHAEFER, K. Verhältnis des Ausstellers zum Ausstellungsunternehmer. (Kunst und Handwerk 1905, 1.)

BRÜNN

LEISCHING, Jul. Der gedeckte Tisch. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

DARMSTADT

Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1904. (Dekorative Kunst, Nov.)

DRESDEN

SCHUMANN, P. Der Stuttgarter Künstlerbund in der Dresdener Kunstausstellung 1904. (Die Kunst für Alle, XX, 3.)

— — Grosse Kunstausstellung Dresden 1904. (Die Kunst für Alle, XX, 2.)

PARIS

L'Exposition de l'Habitation. (L'Art décoratif, 70 bis.)

POSEN

SIMON, K. Das Kaiser Friedrich-Museum in Posen (Kunstchronik, N. F. XVI, 1.)

RAVENNA

BÜRKEL, L. v. Ravenna und die Ausstellung der Arte sacra. (Allgemeine Zeitung, Berlin, 216.)

ST. LOUIS, Weltausstellung

CREUTZ, M. Amerika und die Weltausstellung in St. Louis. (Dekorative Kunst, Sept.)

— Die Möbel in dem Leipziger Musikzimmer auf der Weltausstellung in St. Louis. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— NACHT, L. Die Weltausstellung in St. Louis 1904. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

— OLIVER, M. J. G. Swedish Art at the St. Louis Exposition. (The Studio, Okt.)

— RUGE, Cl. Dekorative Malereien von Alb. Männchen am Eingang des Kunstgewerbepalastes auf der Weltausstellung in St. Louis. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— SCHMIDT, K. E. Die St. Louiser Weltausstellung. (Kunstchronik N. F., XV, 29.)

— — Die ausländische Kunst in St. Louis. (Kunstchronik, N. F., XV, 32.)

— — Die Amerikanische Kunst auf der St. Louiser Ausstellung. (Kunstchronik N. F., XV, 33.)

— SCHWARZ, A. Die böhmische Porzellanindustrie auf der Weltausstellung in St. Louis. (Zentralblatt für Glasindustrie und Keramik, 624.)

— Die Weltausstellung in St. Louis. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, VII, 4.)

— ZIMMER, W. H. Die Weltausstellung in St. Louis. (Sprechsaal, 37.)

SIENA

GILLET, L. L'Art siennois. (Revue de Deux Mondes, 15. Sept.)

— GRONAU, G. Siena und seine Ausstellung. (Kunst und Künstler, Sept.)

— HELBIG, J. L'exposition d'art ancien à Sienne. (Revue de l'art chrétien p. 201—278.)

— LOGAN, M. L'Exposition de l'ancien art Siennois. (Gazette des Beaux-Arts, Sept.)

— PERKINS, F. M. The Sienese Exhibition of Ancient Art. (The Burlington Magazine, Sept.)

VERSAILLES

PÉRATÉ, A. Versailles (le Château; les Jardins; les Trianons; le Musée; la Ville). In-8, 208 p. avec 149 grav. Paris, Laurens.

WIEN

JAHNE, J. Die Wiener Lehrlingsarbeitenausstellung 1904. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 9.)

— PAZAUREK, G. E. Im Zeichen des österreichischen Balkenschildes. (Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1904, 2.)

KUNST UND KUNSTGEWERBE AUF DER WELTAUSSTELLUNG ZU ST. LOUIS (II.)

VON KLARA RUGE-NEW-YORK



TALIEN. Die Produkte in Kunst und Kunstgewerbe, die uns dieses Land gesandt hat, sind von sehr ungleicher Natur. Sowohl was deren Kunstwert als was deren Stil anbelangt. Das Regierungsgebäude ist ein sehr edler und harmonischer und anmutiger Renaissancebau, der gegen die amerikanischen konventionellen Renaissancepaläste auf dieser Ausstellung höchst günstig auffällt und zugleich eine wirkliche Belebung jener vergangenen Zeiten voll Lebensfreude und Lebenskunst. Architekt Giuseppe Somaruga hat das Gebäude errichtet, das aber im Innern lange durch seine Leere den freudigen Eindruck der äusseren Ansicht wettmachte, besonders da der einzige Schmuck, zwei sehr mittelmässige Porträts des Königspaares, nur dazu diente, die Harmonie zu stören. Schliesslich sind Bronzen, Kopien aus dem Neapeler Museum dazu gekommen, die das Zollamt überlang zurückgehalten hatte.

Von Somaruga rühren auch die Entwürfe für die geschmackvollsten Möbel her, ebenfalls reine Renaissance, die in den Sälen der italienischen Kunstausstellung Raum gefunden haben. Die anderen — und sehr zahlreichen — Möbel, welche im Manufakturpalast ausgestellt wurden, sind sehr überladen und neigen fast alle dem Barockstile zu. Einzig die Produkte der „Società Aemilia Arts“ machen eine Ausnahme. Auch sie repräsentieren reine Renaissance. Moderne Formen findet man in der italienischen Möbelproduktion nicht, ausser in einigen Stücken „Nouveau Art“ von Cutler und Girard in Florenz. Man hält sich an historische Stile und in der Renaissance wird das Schönste geleistet. Auch Stickereien in diesem Stil sind in grosser Schönheit vorhanden.

Die Keramik zeigt eine Neuheit, das heisst eine solche für uns, denn ich höre, die Turiner kunstgewerbliche Ausstellung verlieh jenen Produkten schon erste Preise, nämlich Majoliken, die einen metallischen Lüster aufweisen und deren Dekorationen nicht mehr wie früher ausschliesslich figuralischer Natur sind, sondern Pflanzenmotive zeigen. Die Manifattura di Fontebuoni in Florenz stellt sie aus, auch die Ceramica Hermann sandte ähnliche. Hier hat Renaissanceimitation moderner Erfindung Platz gemacht. Im allgemeinen weist aber das italienische Kunstgewerbe — soweit wir es in St. Louis unter Urteil bekommen — wenig moderne Tendenzen auf und zeigt sich am besten, wenn es in Renaissanceformen verbleibt. Denn sonst, wenn der Einfluss der alten Schönheitsideale fehlt, scheint sehr leicht ein überladener, nicht feiner Geschmack Platz zu greifen, wie er sich



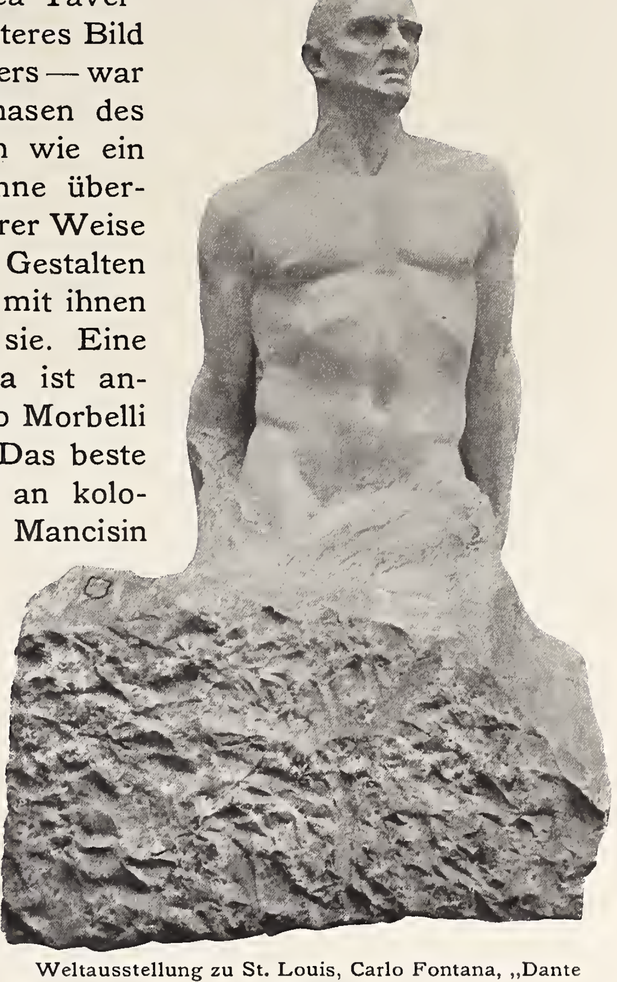
Weltausstellung zu St. Louis, Andrea Tavernier, „Das Leben ein Traum“

auch in den übernaturalistischen Bronzen, Statuen und Büsten im Manufakturpalast geltend macht. Jene modern italienische Richtung, die die Grenzen der Plastik ganz zu vergessen scheint und als Verismus bekannt ist, hat auch in Originalarbeiten im Kunstpalast reichliche Vertretung. Das in seiner Art vollendetste Produkt des Verismus, eine Naturnachahmung von höchster Kunstfertigkeit ist Emilio Galloris „Mann mit der Pfeife“. Aber wie kalt lässt sie uns. Da bleibt für den Geist nichts zu erraten, nichts für die ahnende Seele!

Ganz anders die Werke eines Künstlers, der wenigstens in St. Louis als der Meister unter den italienischen Bildhauern erscheint: Carlo Fontana. Sein „Dante in Inferno“, eine überlebensgrosse Marmorstatue, zeigt Anlehnung an Rodin, aber einen durchaus selbständigen von hohen Idealen inspirierten Geist. Die Behandlung des Marmors ist sehr keck, alle Details sind vermieden. Nur auf intensiven Ausdruck ist hingearbeitet. Ausser dem „Dante“ befindet sich in der Bildergalerie noch eine kleine Bronzestatue von Fontana, welche Emanuele Filiberto darstellt. Die übrigen Bildhauerwerke, die Italien gesandt hat, zeigen zumeist entweder die veristische Auffassung oder was noch schlimmer ist, eine glatte Konventionalität, die für Anlehnung an die Antike gelten möchte.

Als ganzes ist die Malerei diejenige Branche, in welcher Italiens Künstler das Beste zeigen. Auch hier findet sich mancherlei Minderwertiges, manches, das als Spielerei berührt, doch aber auch verschiedene Werke, die einem mit ehrlicher Bewunderung erfüllen. In der Technik scheinen die jüngeren Italiener allerlei Experimente zu lieben, von denen manche überraschende Resultate ergeben. Segantinis Stil findet Nachfolger, er selbst ist nicht vertreten, dann werden Öltemperafarben mit Vorliebe benützt und auch die Raffaelstifte. Ganz eigentümlich sind einige Bilder behandelt, welche eine ganz körnige Oberfläche zeigen, die eine sehr kraftvolle Wirkung hervorbringt. Eine Art Trockenlasierung gibt dann die perspektivische Vertiefung und nimmt die allzu plastische Wirkung, indem eine leichte Verschleierung hervorgebracht wird, die auch zu dem etwas mystischen Inhalt gerade dieser Gemälde wohl passt. In dieser Weise ist Gallileo Chinis

„Sphinx“ behandelt und auch Andrea Taverniers „Das Leben ein Traum“. Letzteres Bild — das Werk eines sehr jungen Künstlers — war mir besonders sympathisch. Die Phasen des Lebens, das dahin schwindet rasch wie ein Traum, sind in dem Triptychon ohne übertriebenes Pathos in traumhaft visionärer Weise behandelt. Aber doch scheinen die Gestalten Fleisch und Blut zu haben und eine mit ihnen harmonierende Landschaft umgibt sie. Eine gedämpfte aber warme Farbenskala ist angewendet. Manche Bilder von Angelo Morbelli zeigen auch eine ähnliche Technik. Das beste Bildnis, zugleich ein Meisterstück an koloristischer Behandlung, ist Antonio Mancisin (Rom) Porträt des Marchese de Grille. Als farbenkräftige Gemälde, die aber mit ihrer lebhaften Vortragsweise eindrucksvoll wirken, sind Cesare Laurentis Bilder zu erwähnen und Antonio Rizzi leistet an farbenfreudigen und dabei sehr richtig beobachteten Bildern „Bauernmädchen“ im Freilicht und eine „Genesende“ zwischen bunten Kissen und Decken wohl das Bedeutendste. „Ist das Christus“ betitelt sich ein eigentümliches Bild, welches eine Schaar Gläubiger auf einer Bergeshöhe darstellt, die eine Lichterscheinung beobachten. Lorenzo Delleani aus Turin hat es gemalt. Minder befriedigt die „Himmelfahrt“ von Morbelli, eine pretentiöse, aber schwache Leistung in präraphaelitischer Manier.



Weltausstellung zu St. Louis, Carlo Fontana, „Dante in Inferno“

Auf landschaftlichem Gebiete steht Gaetano Espositos „Hafen von Neapel“ voran. Das Werk eines jungen Künstlers, der den Reiz der durchsichtigen Fluten vorzüglich wiederzugeben weiss. Petro Gabrinis „An der See“ ist ebenfalls ein Bild von bedeutenden Vorzügen. „Die Perle“, ein junges Weib mit zartem Körper, das sich eben den Fluten anvertrauen will, ist ein Gemälde von schmelzvoller Farbenpracht und sehr schönen edlen Linien in dem Akt. Luigi Gioli, ein junger Florentiner, hat zwei Bilder geliefert, die zwar etwas trockene Farbe aufweisen, aber durch ihre vorzügliche Zeichnung hervorstechen, „Trinkende Pferde“ und „Das Dreschen“. Besonders ist die lebensvolle Wiedergabe der Pferde bemerkenswert. Natale Attanasio (Rom), Allesandro Battaglia, ebenfalls aus Rom und Leonardo Bazzaro aus Mailand sind noch in erster Linie zu nennen.



Weltausstellung zu St. Louis, Petro Gabrini, „An der See“

PORTUGAL. Spaniens interessante Kunst ist leider in St. Louis nicht vertreten und dies Resultat des stattgehabten Krieges ist recht zu bedauern. Denn die kleine Ausstellung des Nachbarlandes Portugal kann dafür keinen Ersatz bieten, wenn auch in ihren besten Erzeugnissen eine Verwandtschaft mit der grosszügigen, phantasievollen und farbensatten Kunst Spaniens zu finden ist. Die portugiesische Sammlung nimmt einen Saal ein. Das meiste Interesse erregt bei dem Publikum begreiflicherweise eine „Landschaft mit trinkenden Kühen“ (Pastell), welche keinem geringeren als König Carlos I. ihre Entstehung verdankt. Ohne jede Voreingenommenheit muss zugestanden werden, dass das Bild auf landschaftlichem Gebiete das Beste der portugiesischen Ausstellung ist. Voll schöner Stimmung und einer Technik, die dem zarten Material alle Vorzüge abgewinnt. Auch die Königin hat zwei ganz anmutige Bilder beigesteuert: „Ochsenfähre“ und einen „Esel.“ Als bedeutendstes Kunstwerk der Ausstellung ist aber Antonio Teixeiro Carneiros „Rachel“ zu nennen, ein Bild von vorzüglicher Zeichnung, schönen Linien und kräftiger Farbe, das an die Epigonen der Renaissance mahnt, wie überhaupt alle Bilder Carneiros. Durch sehr ausdrucksvoll, genial aufgefasste Porträts tut sich Columbano hervor, die Arbeiten von Sophia D. Sousa und Julio Teixeira Bastos gehören ebenfalls zu den Besseren der Ausstellung. Unter den Skulpturen ragen diejenigen von Antonio Teixeira Lopes hervor.

Die Eröffnung der portugiesischen Abteilung im Manufakturpalaste, die sich immer wieder hinauszog, konnte ich leider nicht abwarten, hörte aber, dass sich vorzügliche Fayencen von Caldas da Raïnha darunter befinden würden und sehr kunstvolle Gold- und Silberfiligranarbeiten von José Rosas.



Weltausstellung zu St. Louis, Raimondo Pontecorvo, „Die Perle“

BULGARIEN. Von europäischen Ländern nimmt noch Bulgarien einen speziellen Saal im Kunstpalast ein. In seinen besten Erzeugnissen zeigt es deutlich die österreichische Beeinflussung. J. V. Mrkvitchka ist unbedingt der genialste der ausstellenden Maler. Die eindrucksvollen und sehr lebhaften, sowie vorzüglich gezeichneten Bilder: „Insurgenten“ und „Allerheiligen“ würden jeder Kunstabteilung zum Schmuck gereichen, ebenso auch die Gemälde von A. Mitoff. Die Skulptur vertreten 44 Arbeiten von Boris Schatz, die viel flottes Können verraten.

JAPAN. Dieser fortschrittlichen Nation sind ursprünglich sechs Säle im Kunstpalast eingeräumt worden. Durch das Wegbleiben von Russland, welches die benachbarten Säle einnehmen sollte, sind aber noch mehrere Räume leer geblieben, und da Japan die Ausstellung in sehr reichem Masse beschickt hat, so findet nach und nach in St. Louis eine friedliche Einnahme des russischen Terrains statt. Ausser den Räumen im Kunstpalast, in denen Kunst und Kunstgewerbe unter der Vertretung der Regierung ausgestellt wurden, sind übrigens auch noch sehr reichhaltige kunstgewerbliche Ausstellungen im Manufaktur- und Industriepalast zu finden und sogar im Transportationsgebäude geben die Empfangsräume der Dampfergesellschaft einen anschaulichen Beweis von Japans Innendekoration. Der japanische Garten, in dem das Regierungsgebäude — eine Nachahmung des Palastes



Weltausstellung zu St. Louis, Regierungsgebäude der Unionstaaten, Architekt James Knox Taylor

Shishinden in Tokio — der Bazar, die historische Trachtenausstellung und die Teehäuser liegen, zeigt Japans Gartenkunst und ebenfalls dessen Kunstgewerbe auf vielerlei Gebieten. Am wichtigsten ist aber Japans Abteilung im Kunstpalast. Hier fallen uns vor allem zwei ganz verschiedene Richtungen in der Malerei auf: die symbolistische echt japanische und die modern europäische. In jener sind die Japaner Meister und haben bekanntlich die europäische und die amerikanische Kunst und besonders auch das Kunstgewerbe gewaltig beeinflusst. Aber wenn wir in jener originellen symbolistischen, von hohem Kunstsinn durchdrungenen Darstellungsweise die Japaner als unsere Meister anzuerkennen haben, so zeigen sich dafür jene Jungen, die nach europäischer Kunstdarstellung streben, noch in hohem Grade als Schüler! Ja sogar die Amerikaner des Südens — Argentinien, Mexiko, Brasilien — übertreffen sie bedeutend. Einen ganzen Saal füllen diese Ölgemälde (die älteren Maler arbeiten bekanntlich mit Wasserfarben auf Seide oder Papier), aber nur Kunishiro Mitsutanis Werke scheinen mir bis jetzt beanspruchen zu dürfen, ernst genommen zu werden, den andern fehlt es vor allem an perspektivischer Vertiefung. Sie wirken flach, da Mitteltöne fast durchgängig vorherrschen. Luftwirkung, dämmernde Ferne, kräftige



Weltausstellung zu St. Louis, Minenpalast, Architekt Theo. C. Link, St. Louis

Vordergrundseffekte scheinen den Japanern durchaus noch nicht zu gelingen. Warum zwingen sie sich zu einer Kunst, die ihrer Eigenart fremd ist und bleiben nicht dem treu, das ihre Wesenheit ausdrückt? Wie entzückend sind dagegen die Landschaften von Gaho Hashimoto, in denen mit wenig Linien ein „Windiger Tag in den Bergen" durch die Biegung der Bäume zum Ausdrucke kommt oder der „Wintermorgen", und die „Wilden Enten", „Berg Horai" und „Sonnenaufgang" und andere der so eigenartigen Bilder, deren manche als solche, manche als Dekoration für Wandschirme gedacht sind. Gippo Araki, Masao Gejo, Piokusho Kawabata, Professor an der Kunstakademie zu Tokio, Giokudo Kawai, Hokkai Tokashima sind andere der Landschafter in echt japanischer Weise. Dann gibt es Tierszenen von grossem Reiz, wie Seisho Morohoshis „Mutter Eule", die ihre Jungen füttert, Shokio



Weltausstellung zu St. Louis, Regierungsgebäude von Arizona

Nakadas „Hahn und Henne" unter Bambus und Rosen. Blumen und Tiere sind sehr beliebt, „Lotos und Enten im Herbst" von Watanabe oder „Chrisanthemum und Hühner" von Mayeda, „Kirschen und Enten", der „Frühling" von Murase und so weiter.

Auch historische Gemälde gibt es, wie: „Eine Szene aus dem Leben von Jaritomo" von Kawamura, aber hier wird leicht eine Überfülle bemerkbar, weil die Perspektive fehlt.

In den japanischen Skulpturen, meistens Elfenbein oder Bronze, macht sich eine sehr naturalistische Ausführlichkeit geltend, die oft an die Italiener des Verismus erinnert. Ganz besonders Kanejiro Kanedas Bronzen „Grossmutter und Enkel", „Hart an der Arbeit", „Grossvater und Enkelin pflügend", „Alte fegende Frau" dokumentieren in hohem Grade diese Richtung. Sie sind von hoher Vollendung, aber fast unheimlicher Naturnachahmung.

Fast ausschliesslich Blumendekorationen zeigen die Cloisonné-Email-Vasen. I. Ando ragt hier hervor mit unendlich reizvollen Dekorationen von Pflaumenblüten, Epheu, Hydangea; Y. Honda zieht Tierdekorationen vor. Über die Schönheit der Produktion Worte zu verlieren, wäre unnötig, sie ist hinreichend bekannt.



Weltausstellung zu St. Louis, Regierungsgebäude von Kalifornien, nach einem altkalifornischen Missionsgebäude

In Porzellanwaren exzelliert ganz besonders Hayashiya mit Überglasurbemalungen. Er liebt Wistariablüten und Landschaften. F. Ota, Hasamaska und andere mehr sandten Prachtstücke zum Teil mit elfenbeinfarbigen, zum Teil mit tiefdunklem, fast schwarzem Grunde oder in Tiefblau. Ganz besonders phantasievolle Dekorationen bringt Miyagawa, der kaiserliche Hofkünstler, zum Beispiel eine Vase, die ein Pflaumenbäumchen und ein Gedicht schmücken, welches die symbolistische Geschichte dieses Pflaumenbäumchens erzählt, das 9489 Jahre zurück mit dem Schicksal einer jungen Prinzessin eng verknüpft war. An Bronzevasen sind vor allem diejenigen von Yamada und Nakamura zu erwähnen. Ersterer hat eine eigenartige symbolistische Arbeit „Die Wellen" eingesandt, letzterer dekoriert hauptsächlich in althergebrachter Weise mit Greifen und Schlangen und so weiter, aber sehr geschmackvoll. Shoamis Vase „Eine Morgenszene: Fliegende Krähen" sei der poetischen Darstellung halber auch noch besonders gedacht.

An Lackarbeiten ist auch eine grosse Fülle vorhanden. Oft sind diese mit Perlmutter variiert. Selbst hier finden wir symbolistische Landschaften mit besonderem Titel, so Hayashis „Küste am Morgen". Eine Kassette zeigt



Weltausstellung zu St. Louis, Regierungsgebäude von Washington

originelle Fächerdekoration. Sie ist von Saito, eine andere von Tanaka ist in origineller Weise mit Vogelfedern geschmückt.

Stickereien, ebenfalls viele Frühlings- und Blumendarstellungen, darunter auch Nachtbilder oder Vögel im Schnee und so weiter, bilden auch einen wesentlichen Teil der Ausstellung und sind im Effekt den Malereien sehr ähnlich.

Holzschnitzereien, zum Teil eine Art Holzmosaik zeigend, sind auch vorhanden. Ein Tintenfass stellt die „Tannenbäume von Sumiyoshis Küste“, geschnitzt von Akira Yokoyama dar; so macht sich überall die originelle, individuelle Arbeit bei diesem interessanten Volke geltend, das hoffentlich diese Originalität nicht durch die europäische Kultur einbüssen wird. Im Industrie- und Manufakturpalast finden wir dieselben Kategorien von Kunst-



Weltausstellung zu St. Louis, Wisconsin, Wohnhaus im englischen Stil

gewerbe, zum grossen Teil dieselben Künstler vertreten, dabei natürlich auch billigere Verkaufswaren, denn nicht jeder — auch nicht in Amerika! — zahlt 1200 Dollars für eine Vase, welcher Preis für viele der grossen Vasen gefordert wird. Übrigens ist jede Vase ein Originalstück, auch die kleineren und billigeren.

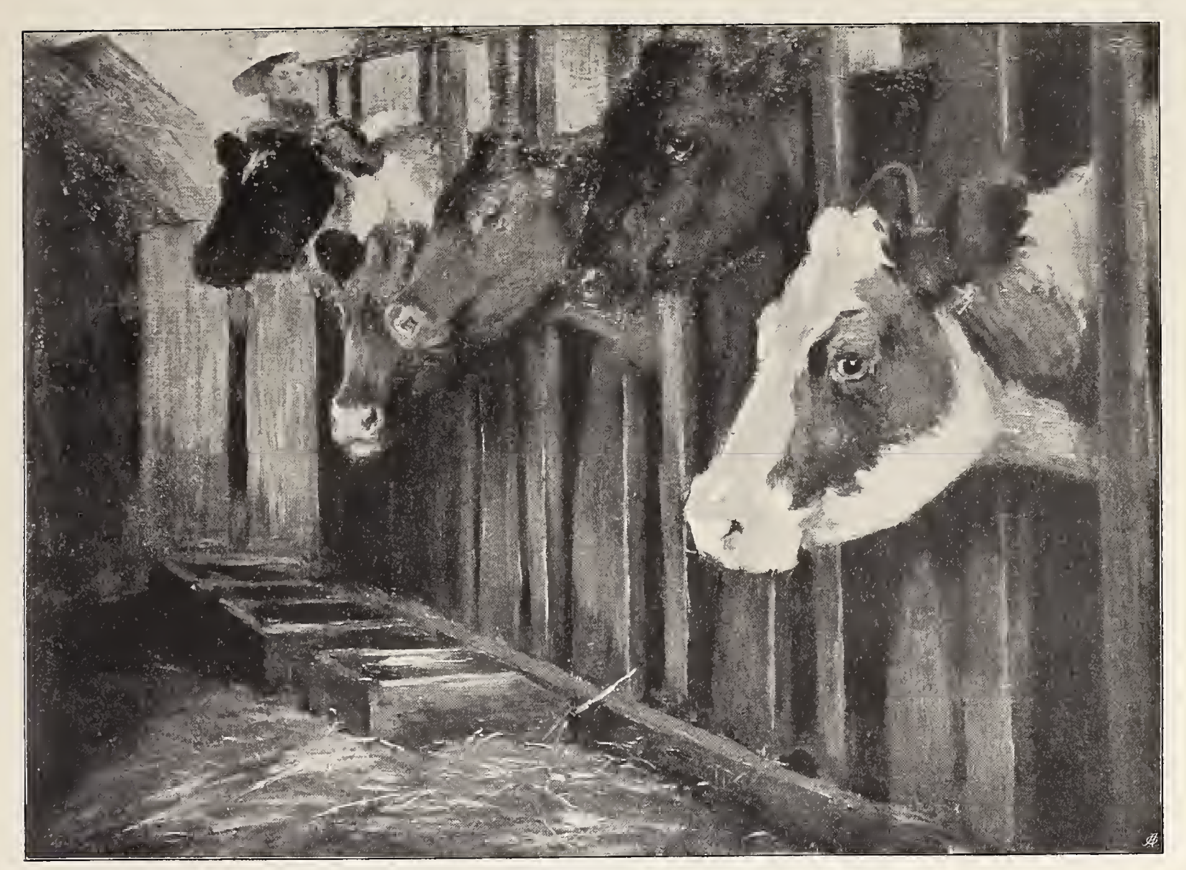
Eine nähere Betrachtung will ich noch der japanischen Zimmerausstattung widmen, die ganz neue Züge dokumentiert, sich vor allem bemüht, trotz ihren originellen Dekorationen europäische Bedürfnisse zu berücksichtigen.

Die Handelskammer von Kyoto stellt zwei Räume aus: „die Halle des Frühlings“ und „die Halle des Herbstes“, welche dazu bestimmt sind, zu zeigen, wie japanische Ausstattungskunst auch für hiesige Verhältnisse angewendet werden kann. Die Sitzgelegenheiten und so weiter sind unseren Gewohnheiten angepasst, aber nicht nur die Dekoration, sondern die ganze Empfindungsweise, aus der heraus diese Räume geschaffen sind, ist echt japanisch. Schon die Namen beweisen es: Halle des Frühlings oder Haruno-ma! Halle des Herbstes oder Aki-no-ma! In der Einrichtung dieser Räume ist völlig den Jahreszeiten Rechnung getragen, die sie vorstellen. Jedes Möbelstück, jeder Schmuck des Raumes, die Tische, Stühle, Vorhänge, Tapeten, Plafonds und Fussböden sind in einer Weise dekoriert,



Weltausstellung zu St. Louis, Eugenia F. Glamau, „Auf der Weide“

die den Grundgedanken symbolisiert. Gestickte Kirschenblüten zieren die Kreppvorhänge der Frühlingshalle. Die Wände, der Plafond und die Wandschirme, die statt der Türen dienen, zeigen frühjährliche Landschaften, so den Berg Tuji durch Frühlingsduft gesehen, dann Frühlingsblumen und Vögel. Ebenso die Stoffe, mit denen die Möbel überzogen sind. Ahorn und Chrysanthemum bilden die Hauptmotive für die Halle des Herbstes. Der Mond und die bunten Schmetterlinge, welche in Japan die Hauptanziehungen des Herbstes darstellen, finden auch mehrfache Verwendung in den geschmackvollen Dekorationen. Die Räume sind von grossem Farbenreiz, ohne grell zu wirken. Es sind meist gebrochene Töne verwendet. Die Vasen und sonstigen Kunstgegenstände, welche die Räume zieren, sind sämtlich in Farben und Dekorationen auch dem Hauptmotiv eingereiht: Herbst oder Frühling. Am wenigsten Originalität zeigen die Sitzmöbel. Sie sind eben überhaupt eine Konzession an europäische Gewohnheiten und man hat für die Halle des Herbstes ziemlich charakterlose viereckige Stühle gewählt, für die Frühjahrshalle nur runde Taburetts, die die Amerikaner wahrscheinlich recht unbequem finden würden, sollten sie diese Halle als „Parlor“ erstehen. Aber die Totalstimmung der Räume ist höchst reizvoll. Die Firma K. Sugita in Tokio hat den Entwurf besorgt. Die Firma Yamanaka aus Osaka, die auch in New-York, Boston und London Filialen hat, stellt ebenfalls einen sehr



Weltausstellung zu St. Louis, Eugenia F. Glamau, „Im Stalle“

interessanten Raum aus. Er bildet in seiner äusseren Form eine Kopie des Nikkotempels. Hier finden wir reiche Schnitzarbeit auch am Mobilar. Iris und Chrysanthemum bilden die Motive eines hohen Stuhles, Maulbeere diejenigen eines Sophas und Armstuhles. Die Füsse sind Lotusblumen, die Sitze aus vergoldetem Leder. Ein Tisch zeigt mythologischen Schmuck. Der Raum selbst ist mit „Howo“-Vögeln und „Kiri“-Bäumen nach Entwürfen des Malers Tanju geschmückt. Türen und Wandschirme sind geschnitzt und Gold sowie farbige Pigmente sind in reichem Masse verwendet. Die berühmte „Schlafende Katze“ von Hidari Jingora ruht in getreuer Nachahmung über der Eingangspforte. Wolken und buddhistische Engel in Relief verzieren die Wände.

Der am allerreichsten ausgestattete Raum der Japaner ist der Empfangssaal der japanischen Dampfergesellschaft „Nippon Yusen Kaisha“, der zugleich ein Muster japanischer Ausstattungskunst darstellen soll, um einen Begriff der luxuriösen Dampfereinrichtungen zu geben und um die Amerikaner für ähnliche Einrichtungen der Wohnräume zu interessieren.

Jimbei Kawashima, kaiserlicher Hofkünstler, hat die Zeichnungen entworfen und unter seiner Aufsicht sind die Schnitzereien, Webereien etc. ausgeführt worden. Von den drei in Japan üblichen Stilarten, dem strengen, dem reichgeschmückten und dem alltäglichen, sind die beiden letzteren



Weltausstellung zu St. Louis, Charles Schreyvogel, New-York, „Treffsicher“

gewählt worden, um eine Kombination herzustellen, die dem Zwecke voll entsprechen sollte. Chrysanthemum und Catalpa bilden die Hauptmotive, beide sind in Japan symbolisch für Würde. Die Catalpa erscheint in verschiedenen Arten. Der Stamm, die Blätter und Blumen variieren, aber noch verschiedener sind die Chrisanthemen, deren es in Japan 120 Arten gibt, die fast alle hier verwendet sind, ausserdem allerlei andere Pflanzen, Vögel und Insekten. Des Malers Jackuchus Entwürfe sind vielfach benutzt; er lebte Ende des XVIII. Jahrhunderts. Das Holzwerk ist Catalpa, Morus und weisse Ceder. Viertausend Farbennuancen sollen in der Dekoration Anwendung gefunden haben, jedenfalls ist eine Fülle von Farben sichtbar, die überreich wirkt. Die Decke ist eingeteilt in Hexagone, welche durch 26 verschiedene Blumenarten geschmückt sind. Der Hintergrund ist aus weisser Ceder mit „Nashi-ji“-Grundierung, dem feinsten Lack, gefertigt. Dessen Glanz soll durchscheinende Sterne vorstellen. Die Wände sind in verschiedene Felder geteilt. Goldenes Netzwerk bedeckt den oberen, Seidendamast mit Chrysanthemum und Catalpa auf Mattgrund den unteren Teil. Zu oberst sind Stickereien angebracht. Der Symbolismus findet überall Anwendung, sogar die Balken, in welche Weinlaub geschnitzt ist, sollen die Reinheit andeuten, welche herrscht. Der Kamin ist in der Form eines Chrysanthemumkorbes erbaut. Die Cloisonnéplatten sind mit diesen Blumen bemalt, so dass es aussieht, als wüchsen sie aus dem Korbe heraus. Die Wände sind mit Pflanzen, Vögeln und Insekten geschmückt, zehn verschiedene Bilder formend, welche sorgfältige Kopien nach Jackuchu darstellen. Sie sind gewoben. Fast zu weit ist die Detailausführung

getrieben, denn die Überfülle macht einen unruhigen Eindruck. Ähnlich ist die Tischdecke gehalten, aber hier läuft die Zeichnung mehr ineinander und es wird ein ruhigerer Totaleindruck hervorgebracht. Die Stühle sind ebenfalls mit Brokat überzogen und das Holzwerk mit Chrysanthemen in Relief geschmückt.

Zum Originellsten und Schönsten des Raumes gehört der Teppich, der Wellen darstellt, die von den vier Ecken nach der Mitte zuströmen.

Für die heutige Empfindungsweise, die nach Einfachheit und dem Konstruktiven strebt, scheint dieser Raum überreich, aber die Gedankenfülle und der poetische Symbolismus, sowie die herrlichen Farbenharmonien und die wunderbare Ausführung sind in hohem Grade anzustaunen.



Weltausstellung zu St. Louis, Frederick W. Freer, Chicago, „Die alte Tracht“

CHINA. Chinas Regierungsgebäude ist eine Nachbildung von Prinz Pu-Luns Sommerpalast, innen und aussen. Ganz besonders fällt das schöne Schnitzwerk auf, welches von chinesischen Künstlern, die eigens nach St. Louis kamen, angefertigt wurde. Rot, Gold, Schwarz und Blau sind die vorherrschenden Farben der Dekoration, hier, wie auch in den Gartenanlagen, welche die Gemahlin des chinesischen Vizekommissärs Frau Wung Kai-Kah entworfen hat. Mehrere Skulpturen chinesischer Künstler schmücken den Bau.

Im Kunstpalast hat China keinen Raum inne, doch im Manufakturpalast stellt es interessante und schöne Dinge aus, die aber im ganzen wenig bieten, was europäischen Lesern nicht bekannt sein dürfte. Die Vasen und Porzellangefässe sind in weit minder kostbaren Exemplaren vertreten als die der Japaner, obwohl auch schöne Cloisonnéwaren vorhanden sind. Neu dürfte einzig eine Art Tonwaren sein, die sowohl durch die goldbraune, warme Tönung, als durch die originellen, meist viereckigen Formen auffällt. Diese Waren sollen noch nie ausgestellt worden sein. Es sind meist Teekannen und kleine Gefässe für praktischen Gebrauch. Sehr geschmackvolle mit Perlmutter eingelegte Gegenstände fallen noch auf, auch Räucherkessel mit schöner Metallarbeit und kunstvolle Sättel. Viele interessante chinesische Vasen und Schnitzereien, so ein Portal, sind in dem San Francisco-Gebäude ausgestellt, da San Francisco mit China sehr viel Handel treibt.



Weltausstellung zu St. Louis, Frederick W. Freer, Chicago, „Zukunftsgedanken"

CEYLON. Das Regierungsgebäude von Ceylon, zugleich als Ausstellungsgebäude und als Teehaus dienend, ist in kandianischer Architektur gehalten. Ein Bildhauer aus Ceylon hat sechs Statuen von typischen Gestalten aus dem Lande für den Schmuck des Gebäudes geliefert, die recht charakteristisch und von sehr vollendeter Ausführung sind.

Kandianische Töpfereien mit kräftiger Dekoration in Gelb, Schwarz und Rot, wie sie auf jedem Dorfe in originellen Formen gefertigt werden, Ebenholz- und Elfenbeinschnitzereien, vor allem auch Schildpattarbeiten repräsentieren Ceylons Kunstindustrie, von der auch ausser in dem Gebäude Ceylons im Kunstpalaste verschiedene Exemplare im internationalen Raume zu finden sind. Die neuen Produkte sind so vollständig auf Nachahmung der alten basiert, dass deshalb ein näheres Eingehen nicht notwendig scheint, da jene hinreichend bekannt sind. Nur sei hervorgehoben, dass die modernen Produkte den alten an Schönheit der Ausführung gleichkommen. Im Kunstpalast hat zum Beispiel D. T. de Silva aus Colombo Elfenbeinkassetten nach altsinghalesischen Zeichnungen ausgestellt, die prachtvolle Arbeit repräsentieren. Daneben finden wir solche, die im Jahre 1750 vom König von Ceylon dem Tempel verehrt wurden. Der Stil ist derselbe. Viele sehr geschickt gefertigte Elfenbeinelefanten sind auch ausgestellt. Zwölf für den Kunstpalast angekündigte Gemälde konnte ich leider nicht mehr sehen. Die Künstler scheinen übrigens Portugiesen und Engländer zu sein, die Sujets sind dem Leben Buddhas entnommen oder es sind Landschaften und Blumen. Im Regierungsgebäude fallen besonders einige sehr schön geschnitzte Schränke auf.

OSTINDIEN hat das Grab von Edmad-Dowiah als sein Gebäude errichtet, einen düsteren, aber interessanten Bau, in dem sich ausser Natur-



Weltausstellung zu St. Louis, Frederick W. Freer, Chicago, „Trost“

produkten viele historische Reliquien und alte Kostbarkeiten befinden. Nichts aber, von dem ich voraussetzen könnte, dass es den Lesern neue Informationen über jetzige Produkte der Kunstindustrie bieten könnte.

SIAM. Das Regierungsgebäude dieses Landes ist ebenfalls die Reproduktion eines Tempels. „Benchana Bopit“ in Bangkok ist hier imitiert worden, der Inhalt ist dem Museum zu Bangkok entnommen worden. Von besonderer Schönheit ist der Altar, vor dem ein Götzenbild Raum findet und der moderne Arbeit nach alten Mustern darstellt. Im übrigen sind vor allem kunstvolle Waffen und Musikinstrumente aus dem Museum ausgestellt. Im Manufakturpalast hat Siam auch einen Raum inne und hier finden wir einige Arbeiten, die neue Bestrebungen in der Kunstindustrie darstellen. Ganz besonders sind in der Beziehung die getriebenen Silberarbeiten zu nennen, auch die Korbflechterei. Der siamesische Elefant dient hier, wie im Tempel, meistens als Hauptmotiv.

* * *

Die amerikanische Kunst und Kunstindustrie sind in so reichem Masse, wie auf keiner früheren Ausstellung vertreten. Da mein Aufsatz über die Winterausstellungen New-Yorks, sowie frühere Aufsätze über amerikanisches Kunstgewerbe, Skulptur und Malerei, schon zum Teil die Darbietungen der östlichen Künstler deckten, so werde ich hier hauptsächlich den Produkten des Westens und Südens meine Aufmerksamkeit schenken. Chicago besonders, sowie San Francisco, überhaupt ganz Kalifornien haben



Weltausstellung zu St. Louis, Frederick W. Freer, Chicago, „Romanze“

vielfache Überraschungen geboten und viele dortige Künstler sind auf der St. Louiser Ausstellung zum erstenmal in die Reihen des Wettbewerbes auf dem Kunstgebiet getreten und zwar zum Teil mit sehr originellen Arbeiten, zu denen die eigenartigen Naturprodukte die Hilfsquellen lieferten.

VEREINIGTE STAATEN VON NORDAMERIKA. Es scheint zwar nicht ganz gerecht, der Darbringungen des Landes der Gastgeber zuletzt zu gedenken. Aber ich habe diese Einteilung deshalb gewählt, weil erstens das Studium der amerikanischen Kunst und des Kunstgewerbes auf der Ausstellung dem der anderen Völker zu folgen hatte, denn die amerikanische Kunstausstellung wurde — da man ein permanentes Gebäude errichtete — zuletzt eröffnet. Ferner aber bin ich dieser Eröffnung teilweise schon voran geeilt. Und das ist der Hauptgrund, warum ich mir den übrigen Teil meiner Ausführungen über amerikanische Kunst auf der Weltausstellung zum Schlusse verspart habe. Fast alle Gemälde von Bedeutung, die ich in meinem Aufsatze über die Winterausstellungen New-Yorks erwähnte, sind in der St. Louiser Ausstellung zu finden, da unsere letztwinterlichen Ausstellungen zum grossen Teil eigentlich eine Art Vorausstellungen der östlichen Künstler bildeten. Dasselbe kann auch von der Skulptur behauptet werden. Auch im Kunstgewerbe haben wir schon letzten Winter einen Einblick in viele Ausstellungsbranchen erlangen können. Ferner möchte ich auf meine

Aufsätze „Amerikanische Bildhauer“ (Juli und August 1903) und „Amerikanische Maler“ (Oktober 1903) hinweisen, denn sehr viele der darin erwähnten oder reproduzierten Bilder und Skulpturwerke befinden sich auf der Ausstellung, da eine Weltausstellung ja nicht wie die jährlichen Kunst-Ausstellungen nur die Produkte des letzten Jahres zu umfassen hat, sondern die meisten der Nationen richtigerweise etwa ein Dezennium zurückgreifen. Frankreich und Deutschland haben, wie früher erwähnt, sogar eine Ausstellung von Museumswerken zusammengestellt, was dem eigentlichen Ziele einer Weltausstellung allerdings kaum entspricht, weit eher die englische Methode, nach der wir einen ganz systematischen Einblick in alle Kunstrichtungen der Moderne dieses Landes erhalten.



Weltausstellung zu St. Louis,
A. Zorn, Chicago, Mr. James Diering

Für Amerika, das ungefähr den gleichen Standpunkt wie Belgien und Schweden einnimmt, uns zirka zehn Jahre modernen Kunstschaffens vorzuführen, umfasst dieses Dezennium gerade das Heranblühen der sich zu nationaler Bedeutung entwickelnden Kunst. Da ich in meinen Aufsätzen dieser Periode spezielle Berücksichtigung angedeihen liess, so ist es selbstverständlich, dass sich viele von mir schon erwähnte und auch hier reproduzierte Werke auf der Ausstellung fanden. So zum Beispiel Dumonds „Adam und Eva“, Leonard Ochtmans „Im Vorfrühling“, Douglas Volks „Knabe mit Pfeil“ und „Mädchen“, Schwills „Porträt des Prinzen Heinrich“, A. Jongers „Porträt der Mrs. Mc Allister“ (jetzt Mrs. Jongers), C. C. Coopers „Broadstreet Station in Philadelphia“, Mrs. Lambert Coopers „Spinnerin“, ferner an Skulpturen Lorado Tafts „Einsamkeit der Seele“, Solon Borglums „Bronco-



Weltausstellung zu St. Louis, E. Irving Couse, „Schlangentanz" (Ein Gebet um Regen)

reiter", Karl Bitters Grabdenkmal für Henry Villard, Isidor Kontis „Despotisches Zeitalter" und andere in meinen Aufsätzen über amerikanische Maler und amerikanische Bildhauer reproduzierte Werke sind der Weltausstellung einverleibt.

Ausser der modernen Abteilung hat allerdings Amerika in seinem Kunstpalast noch eine Ausstellung von Meisterwerken verstorbener oder sehr berühmter lebender Maler aus Privatbesitz veranstaltet, in der man sich nicht nur auf bedeutende Amerikaner wie Iness, Wyant und so weiter beschränkte, sondern auch das Ausland einbezog, anscheinend um die Quellen der Beeinflussung amerikanischer Kunst zu zeigen. Vor allem befinden sich hier die Meister von Barbizon, die allerdings auf die amerikanische Moderne den allergrössten Einfluss ausgeübt haben, dann aber auch Gemälde berühmter englischer, französischer und auch deutscher Meister, so zum Beispiel Uhdes „Trauerndes Mädchen".

Sogar bis zu Rembrandt und Frans Hals hat man zurückgegriffen und einige von deren Meisterwerken aus amerikanischem Privatbesitz herbeigeholt. Ursprünglich wollte man nur „Amerikaner" des letzten Jahrhunderts bringen, um die Entwicklung amerikanischer Kunst seit dem Louisana-Ankauf zu zeigen, ist dann aber sehr von diesem Programm abgewichen. Ich kann



Weltausstellung zu St. Louis, J. G. Brown, New-York, „Eine ernste Geschichte“

nicht behaupten, dass die Errichtung dieser internationalen Abteilung im amerikanischen Kunstpalast mir völlig einleuchtet. Ich glaube vielmehr, wenn man der jungen amerikanischen Künstlerschaft einen grösseren Raum eingeräumt hätte, so wäre man richtiger verfahren. Der eigentliche Grund, dass man so manche der bedeutenden jungen Talente vermisst und dafür jene fremden Meister in der amerikanischen Abteilung findet, ist wohl pekuniärer Natur. Die Summe, welche für die amerikanische Kunstabteilung ausgesetzt war, belief sich auf 5000 Dollars für jeden Staat. In der letzten Stunde wurde erreicht, dass weitere 5000 Dollars bewilligt wurden. Diese Summen genügten ja für manche der westlichen Staaten, in denen noch wenig echte Kunst produziert wird, für den Osten, der der grösseren Entfernung halber viel grössere Transportkosten benötigte und wo viel mehr in künstlerischer Beziehung geleistet wird, keineswegs. Dass die Regierung der Vereinigten Staaten nicht tiefer in den Säckel griff, um die aufblühende amerikanische Kunst zu fördern, kann uns nicht wundern, denn das ist ja eben der grosse Hemmschuh in unserer Republik: Von Staatswegen wird die Kunst noch fast gar nicht gefördert. Museen, Kunstakademien und so weiter sind privaten Unternehmungen überlassen und es fehlten auch die öffentlichen Aufträge bis vor kurzem völlig. Jetzt tritt ein geringer Aufschwung ein. Die Ausstellungs-



Weltausstellung zu St. Louis, Kamin, Rookwood Pottery Co.

behörden selbst hatten sich in mancher Beziehung verrechnet oder die Gelder nicht richtig angewendet. Natürlich musste da nun wieder die Kunst das Stiefkind darstellen, an dem gespart wurde. Kurzum, ohne des genauern auf die komplizierten finanziellen Angelegenheiten der Weltausstellung, die in erster Linie auch Privatunternehmen war, dem die Staaten finanziell beistanden, eingehen zu wollen, will ich nur noch feststellen, dass eine allgemeine Aufforderung an die Künstlerschaft, ihre Arbeiten einzusenden, erst nach Erlangung der zweiten 5000 Dollars für jeden Staat im März erging. Schon eine Woche darauf sollten die Bilder der Jury vorgezeigt werden, der daher auch wenig Zeit zur Beurteilung blieb. Manche Künstler hatten nun keine Gemälde bereit, denn sie hatten gar nicht mehr erwartet, aufgefordert zu werden. Niemals war noch bekannt gemacht worden, in welcher Weise die Auswahl getroffen werden würde. Nur waren die bekanntesten Maler schon früher eingeladen worden, ihre Werke zu senden, ohne Juryzensur. Deshalb wurden nicht allzuviele Gemälde unserer Jüngsten eingesandt, deshalb hatte man Raum übrig und die retrospektive Ausstellung wurde veranstaltet, indem man die Besitzer von Privatgalerien um Gemälde älterer berühmter Meister ersuchte. Um die verschiedene Beeinflussung der amerikanischen Kunst zu



Weltausstellung zu St. Louis, Kamin, Rookwood Pottery Co.

deduzieren, hatte man dies nicht nötig. Jeder, der die Hauptsäle der amerikanischen Kunstabteilung betritt, dem wird die gedämpfte, satte Farbengebung, eine Harmonie in matten Tönen auffallen und meistens gefallen. Es war vielen Ausländern eine Überraschung, die amerikanischen Säle zu durchwandern. Ganz deutlich tritt die Beeinflussung der Barbizonisten und der Holländer (sowohl derjenigen des XVII. Jahrhunderts als der modernen) zutage, aber auch, dass eine nationale amerikanische Kunst ihre Auferstehung feiert. Aus dem Westen ist natürlich in dieser westlichen Ausstellung manches aufgenommen worden, was vor einem europäischen Kunstforum nicht bestehen würde, aber die Hauptsäle könnten sich überall sehen lassen. Und auch im Westen tut sich ein Zentrum auf, das bedeutend der Beachtung wert ist: Die Chicagoer Künstlerschaft.



Weltausstellung zu St. Louis, Gustav Gerlach, allegorische Figur „Minnesota“

Ferner ist die Ausstellung durch die Beschickung der vorzugsweise im Auslande lebenden Amerikaner bereichert.

Da ich, wie gesagt, der östlichen Künstler in meinen früheren Aufsätzen hauptsächlich gedacht und damit deren Beiträge zur Weltausstellung im grossen mitbesprochen habe, so werde ich auch in Betreff der Illustrationen jetzt mehr des Westens gedenken und der besten der im Auslande lebenden Amerikaner.



Weltausstellung zu St. Louis, Blumentopf, Rookwood Pottery Co.

Unter ihnen steht natürlich John S. Sargent voran. Das so sehr charakteristische und lebensvolle Porträt unseres Malers William M. Chase — das Schüler des Letzteren für das New-Yorker „Metropolitan Museum of Art“ erworben haben — ist ein prägnanter Beweis für Sargents grosszügige, geniale Auffassungsweise und Technik, vielleicht ein noch beredterer als das Trio-Bildnis der drei Misses Huntes, das so wie auf der „American Artists Ausstellung“ in New-York, auch auf der Weltausstellung einen Ehrenplatz einnimmt. Auch Mc Neill Whistler fehlt nicht. Sein



Weltausstellung zu St. Louis, Vase, Rookwood Pottery Co.

Bildnis einer Dame, welches dem Sargentschen „Misses Huntes“ gegenüber hängt, ist von düsterem Stimmungsreiz. Eugen Higgins „Der Vampyr“, Kathleen Gretoren und besonders G. Henry Hubells ausdrucksvolle Gemälde, ferner Lionel Waldens „In the Path of the Sun“ und besonders Cecile Wentworths „Einsamkeit“ seien unter den Pariser Amerikanern, das heisst solchen Amerikanern, die in Paris leben, noch hervorgehoben. Eugène Meeks in Florenz sendet ebenfalls Landschaften hieher, die uns wünschen lassen, der Künstler möchte sich öfter daran erinnern, dass er Amerikaner ist, während manche andere, die in Europa leben, nicht zur Freude der amerikanischen Künstlerschaft oftmals in Europa Amerika repräsentieren, und dem europäischen Publikum keinen günstigen Eindruck amerikanischer Kunst beibringen.



Weltausstellung zu St. Louis, Vase, Rookwood Pottery Co.

Unsere östlichen Künstler, das heisst die New-Yorker, Bostoner, Philadephiaer, haben Bilder gesandt, die ihr Können und ihre Eigenart voll



Weltausstellung zu St. Louis, Fries für eine Kanzel in Rochester, Rookwood Pottery Co.





Weltausstellung zu St. Louis, Zinntöpfe, Mary C. Knight

dokumentieren. Über deren Werke möchte ich, ausgenommen die früher besprochenen Meister und reproduzierten Bilder, nur kurz noch einiges erwähnen. Zum Beispiel, dass Artur Parton, einer der hervorragendsten Künstler unserer ,,Tonal School", von dem ich leider noch nie eine Illustration einsenden konnte, mit einigen Landschaften vertreten ist, die durch ihre gedämpfte Farbenglut und dabei durch ihre ungemein saftige Technik im internationalen Wettbewerb sofort auffallen müssen. Ferner hat Childe Hassam, unser grosser Impressionist, einige Landschaften und ganz besonders eine lebensgrosse ,,Frauengestalt im Garten" gesandt, die durch feine Beobachtung des Freilichtes und vornehme Behandlung gewaltig hervorsticht. Edward Potthast, der so vielseitige, junge Künstler hat auch hierher drei Bilder von sehr verschiedenartigem Sujet: eine ,,Mondlandschaft", ,,Die Gesellschaft beim Pferderennen" und ein ,,Küstenbild". Stets zeigen seine Bilder einen ungemein fein gestimmten Farbensinn und sehr viel Empfindung. J. G. Brown, der Senior unserer Künstler, der aber mit unverminderter Frische die amerikanische Strassenjugend zu typisch amerikanischen Bildern verwendet, hat ein Gruppenbild gesandt, welches seine Lieblinge darstellt, die eben einer Geschichte lauschen, welche einer von ihnen erzählt — ein



Weltausstellung zu St. Louis, Gates Potteries, Chicago



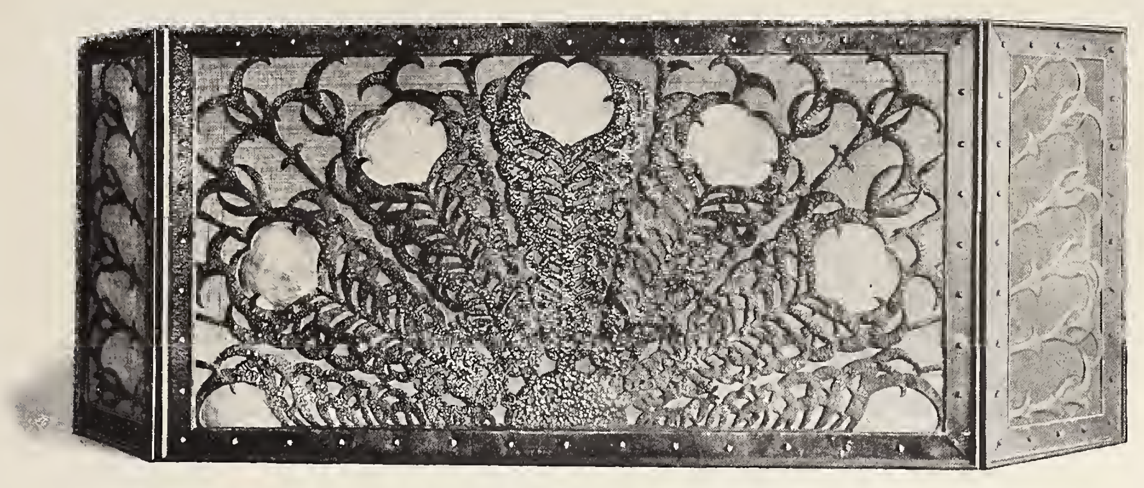


Weltausstellung zu St. Louis, Kupferkasseten mit Einlagen, Arts Crafts Shop, Buffalo, Union-Staaten

sehr charakteristisches Bild. William M. Chase, von dem in meinem letztjährigen Aufsatze eine ganze Reihe von Porträts erschien, ist mit sieben anderen Bildern vertreten. John W. Alexander und Irving R. Wiles, zwei unserer besten Porträtmaler, haben auch eine Reihe bedeutender Bilder eingesandt. Besonders ragt Robert Henri, der eigenartige junge Bildnismaler hervor, der keine Gesellschaftsmenschen, sondern Typen der verschiedenen Seelen- und Geistesrichtungen, die die Menschen vertreten, zu malen trachtet. Das schlichte, aber so ausdrucksvolle Bildnis seiner jungen Frau, sowie das sehr kraftvolle Porträt des Bildhauers Gräfly sind Beweise des ernsten Könnens unter Jungamerikas Künstlerschaft. Emil Carlsen hat eine besonders stimmungsvolle Hügellandschaft aus Connecticut geliefert. E. Irving Couse, von dem ich auch im Oktober 1903 Reproduktionen brachte, hat Indianerbilder gesandt, die durch ihre Eigenart und ihre tiefgestimmte Farbenharmonie stets fesseln. Besonders ist der „Schlangentanz", der als ein Gebet um Regen ausgeführt wird, hervorzuheben. Charles Schreyvogels „Treffsicher", ein Bild aus dem wilden Westen, charakterisiert diesen Deutschamerikaner, der immer derartige Sujets mit sehr viel Lebendigkeit darstellt, sehr gut. George H. Mc Chord hat ein besonders kraftvolles Seestück eingesandt, ebenso hat F. K. M. Rehn die amerikanische Marine sehr bedeutend vertreten. Albert L. Groll, von dem hier zwei Bilder reproduziert waren, hat diesmal eine „Nachtstimmung" als Ausdruck seiner poetischen Träumereien — sowie einige Aquarelle — gewählt: die „Milchstrasse im Juni". Die jugendlichen Brüder Beal sind gut vertreten, ebenso Frank de Haven; Louis Loeb, dessen „Mädchen" hier erschien, hat einige sehr schön komponierte Bilder geliefert, Frau



Weltausstellung zu St. Louis, Majolikaschüssel, Sabine Elliot Wells, Charlestown, Süd-Kalifornien



Weltausstellung zu St. Louis, Feuerschirm, Eisen mit Muscheleinsätzen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien, Union-Staaten

Brewster Sewells an Reynolds gemahnende Bildnisse; Georgia Timken Fry „Schafheerden“ in stimmungsvoller Landschaft. Nicht diese Gemälde, aber andere Arbeiten vieler dieser Maler wurden in dieser Zeitschrift bereits reproduziert. Thomas Eakens aus Philadelphia und J. H. Caliga aus Boston haben treffliche Porträts gesandt. Die grosszügigen Marinen von Charles H. Woodbury aus Boston zeigen geniale Pinselführung.



Weltausstellung zu St. Louis, Bronzeleuchter, Arts Crafts Shop, Buffalo, Union-Staaten

Als ich nun nach jenen Künstlern Umschau hielt, die wir in unseren östlichen Ausstellungen noch nicht begegnet haben, erregte sofort besonders Einer mein intensives Interesse: Frederick W. Freer aus Chicago. Eine ganz bedeutende Künstlerindividualität spricht aus seinen Gemälden. Eine sehr edle Auffassung, gepaart mit einem nicht geringen technischen Können. Seine Frauengestalten ganz besonders hinterlassen einen faszinierenden Eindruck. Ohne je im mindesten süsslich zu wirken, fesseln sie durch eine künstlerisch verklärte, noble Anmut. Im Figuralischen tuen sich ferner in Chicago John C. Johansen und Ralph Clarkson besonders hervor und mehrere Künstlerinnen sind zu nennen, deren Können dartut, dass die energischen Frauen des Westens auch auf dem Kunstgebiet nicht zurückzustehen brauchen. Martha Baker und ganz besonders Lucie Hartrath — sie ist von deutsch-amerikanischer Abstammung — möchte ich hervorheben, deren „Mädchen mit Puppe“ von grossem Reize ist: tiefe harmonische Tönung,



Weltausstellung zu St. Louis, Lampenschirm, Messing mit opalisierenden Perlmuscheleinsätzen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien, Union-Staaten

eine kühne Behandlung zeichnen das Bild aus.

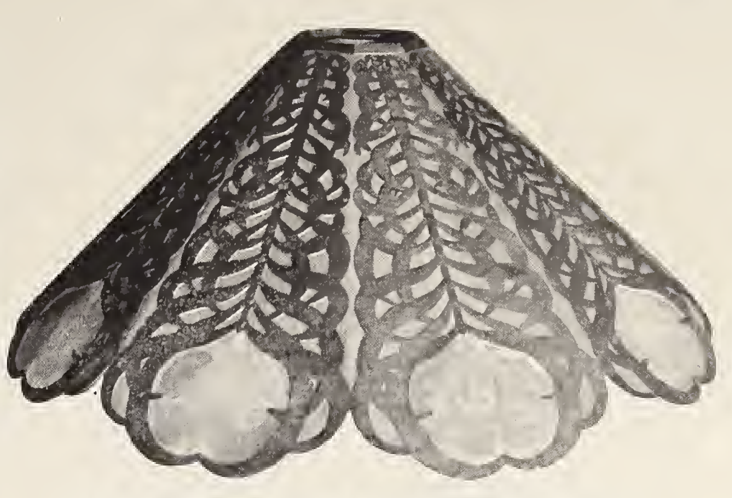
Auf landschaftlichem Gebiet tut sich in Chicago A. Fleury besonders hervor, dessen „Chicagoer Stadtbilder“ mit viel Echtheit und zugleich sehr künstlerischer Auffassung die charakteristischen Punkte dieser lebensvollen, eigenartigen Stadt wiedergeben, die zugleich die unruhvollste Grosstadt ist und die idyllischeste Umgebung besitzt: Parks von unendlicher Ausdehnung, den Riesensee, an dessen Ufern sich die prachtvollen gartenumgebenen Behausungen der Reichen wie Landsitze gruppieren — und doch liegen sie inmitten der Stadt. Das Tierstück vertritt in Chicago E. F. Glamann. Frank R. Wadsworth sei auch noch als einer der hervorragenden Chicagoer Künstler erwähnt. In St. Louis sei Edward M. Campbells mit seinem poetischen Bilde: „Die Stunde, wenn das Tageslicht stirbt“ gedacht. Frank Duveneck aus Cincinnatti sandte Porträts, Granville Redmond aus San Francisco eine „Kalifornische Landschaft“, die uns die künstlerische Begabung des amerikanischen Westens und Südens lebhaft dokumentieren, für die übrigens unsere New-Yorker Künstlerschaft auch schon längst den Beweis abgelegt hat, denn viele Mitglieder derselben entsprossen anderen Teilen der Staaten, aber der Osten hat nächst Europa bis jetzt die besten Ausbildungs- und die besten Verkaufsmöglichkeiten geboten. Daher hat sich die Künstlerschaft hier konzentriert, aber das unternehmende Chicago ganz besonders



Weltausstellung zu St. Louis, Elektrische Hängelampe aus Messing mit Muscheleinsätzen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien, Union-Staaten

scheint sehr bedeutsam in die Schranken treten zu wollen.

Manche Geschmacklosigkeit ist freilich in dieser Ausstellung noch mit unterlaufen, so zum Beispiel das entsetzliche überlebensgrosse Porträt der Kaiserin von China von Kate Carl, das als Lockvogel für das grosse Publikum ausposaunt wurde!



Weltausstellung zu St. Louis, Lampenschirm, Eichen mit Muscheleinsätzen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien, Union-Staaten

Als ein Mangel ist ferner zu bezeichnen, dass wir so wenig grössere, gedankenreiche Kompositionen besitzen. Dieser Mangel ist aber weniger der amerikanischen Künstlerschaft, als der Staatenregierung und dem Publikum zuzuschreiben. Man kann nicht erwarten, dass die Künstler ganz ohne Aussicht auf Verkauf schaffen und unsere Museen und die Besitzer von Privatgalerien verhalten sich sehr ablehnend gegen grosse ideale Kompositionen.

Dekorative Gemälde zum Schmuck von Gebäuden werden in neuerer Zeit mehr bestellt. Eine Anzahl von recht guten Entwürfen zeigt dies. Am originellsten darunter sind Edward W. Demings Lunetten aus Haiwatha und desselben Malers „Jagdfriese“ sowie die Bilder von Frederick Dana Marsh, der eine Art realistischer Allegorien schafft und dazu kräftige Arbeitergestalten mit Vorliebe verwendet. — In der Glasmalerei möchte ich besonders ein Fenster von Wm. Fair Kline, das durch schöne Komposition und Farbengebung entzückt, hervorheben.

Weltausstellung zu St. Louis, Löwenzahn, Goldschmiedearbeit mit Email, Louis C. Tiffany, New-York



Weltausstellung zu St. Louis, Rückseite einer Haarbürste, Goldarbeit, Louis C. Tiffany, New-York

In der Aquarellmalerei haben die Amerikaner wieder sehr Gutes ausgestellt. Sie machen darin den Engländern erfolgreiche Konkurrenz. Noch eine andere Branche, die sie als ihre ureigenste Domäne beanspruchen können, ist auch hier sehr bedeutend vertreten: die Miniaturmalerei. Auch die Illustration, in der die Amerikaner, gerade weil die Aufträge und Verkäufe von Bildern oft fehlen, sich hervortun, ist durch viele und gute Erzeugnisse vertreten.

Der amerikanischen Skulptur ist auf der Ausstellung eine hervorragende Stellung angewiesen, denn nicht nur dass Amerika eine grosse Skulpturhalle einnimmt, das ganze Ausstellungsterrain ist bekanntlich mit reichem bildhauerischen Schmuck versehen und ebenso die Hauptgebäude. Auch die Gebäude der einzelnen Staaten sind vielfach mit Werken ihrer einheimischen Künstler geschmückt und in der Kolonnade der Staaten sind diese durch allegorische Figuren von den besten amerikanischen Bildhauern, meist dem betreffenden Staate angehörig, versinnlicht.

Die Bildhauerwerke im Freien können zum Teile minder gut beurteilt werden als die Modelle in den New-Yorker Winterausstellungen oder auch im St. Louiser Kunstpalast, wo verschiedene derselben plaziert wurden. Manche Neuerscheinung aus dem Westen kommt hinzu, die wir in New-York noch nicht zu sehen bekamen und die der Beachtung wert ist. So vor allem die ungemein kraftvollen und schön komponierten Gestalten von C. J. Mulligan aus Chicago, der für das Minengebäude einen Mineur und andere Figuren über dem Fries lieferte. Lorado Taft, dessen ich schon oft erwähnte, ist bekanntlich auch aus Chicago. Im übrigen stammen aber in der Bildhauerei vorwiegend die bemerkenswertesten Arbeiten aus dem Osten. Ich habe daher viele der Weltausstellungsarbeiten in der Skulptur in dem Aufsatze über die Winterausstellungen in New-York schon erwähnt.



Weltausstellung zu St. Louis, Broche, Louis C. Tiffany, New-York

Aus dem Süden stossen uns allerdings bedeutende Werke auf, nämlich aus Texas diejenigen von Elisabeth Ney. Diese Künstlerin ist aber keine geborene Texanerin, sondern bekanntlich eine Deutsche. Besonders dadurch ward einst ihr Name in den Vordergrund gerückt, dass sie die einzige nach dem Leben gemeisselte Büste des Königs Ludwig von Bayern gefertigt hat und zwar mit viel Erfolg. Sie hat sich später aus Liebe für ein freies Leben nach Amerika begeben. Ihre Porträtbüsten sind sehr ausdrucksvoll. Sie sandte in die Skulpturhalle eine Statuette von Garibaldi und eine Büste von Jakob Grimm. Das Texas-Gebäude schmückt eine stattliche Reihe von Nationalhelden, von ihrer Hand gemeisselt.



Weltausstellung zu St. Louis, Haarschmuck, Gold und Email, Louis C. Tiffany, New-York

Wie vorher erwähnt, beherbergt die Skulpturhalle zum grossen Teile Skulpturwerke, deren ich schon früher gedacht habe. (Amerikanische Bildhauer, August, September 1903.) Sehr interessant waren eine Reihe höchst ausdrucksvoller Skulpturen von Charles Gräfly aus Philadelphia, dessen ernste, bedeutsame Kunst in erster Reihe unter der amerikanischen Bildhauerei steht, der aber in New-York noch nie diese seine letzten Werke ausgestellt hatte.



Weltausstellung zu St. Louis, Libelle, Louis C. Tiffany, New-York

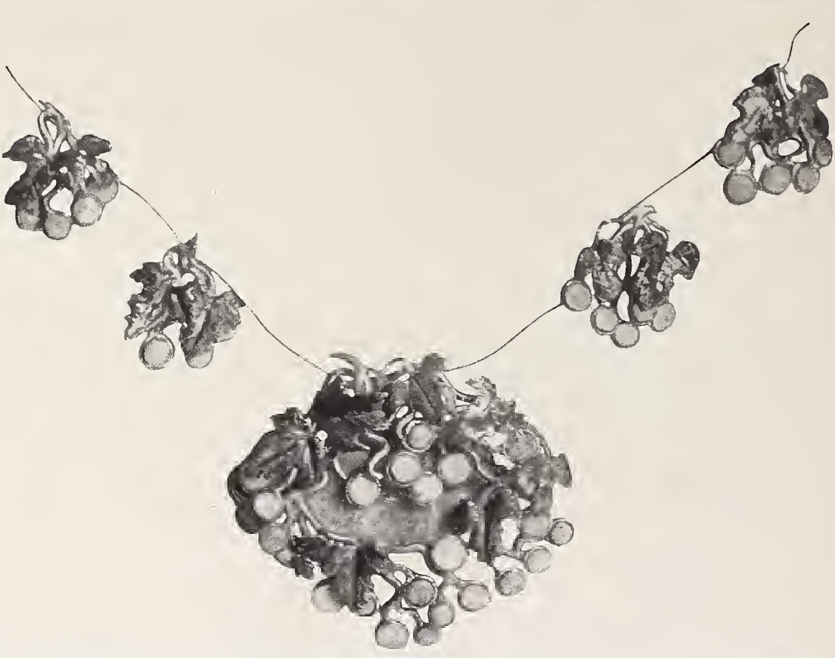
Hans Schuler, ein Deutschamerikaner, der aber in Paris lebt, war in der amerikanischen Abteilung ein Neuling, aber seine gedankenreichen, formenschönen Kompositionen gereichen ihr sehr zur Zierde. „Das verlorene Paradies“ sowie „Ariadne“ und „Adam“ sind seine Werke.



Weltausstellung zu St. Louis, Haarschmuck aus Elfenbein, Email, Opalen und Diamanten, Louis C. Tiffany, New-York

Durch eine grosse Anzahl von Werken zeichnet sich ein anderer Amerikaner aus, der ebenfalls in Paris lebt: Paul Wayland Bartlett. Während mehrere seiner grösseren Arbeiten, wie sein mehr durch subtile Ausführung als durch grosszügige Auffassung sich auszeichnender Michel Angelo u. a. für uns alte Bekannte sind, ist uns Bartlett neu mit seinen höchst reizvollen Bronzevasen, deren er eine grosse Anzahl ausgestellt hat und die feine Empfindung des Künstlers aufs vorteilhafteste zeigen.

Und hiermit sind wir eigentlich schon auf ein anderes Gebiet gelangt, auf das des Kunstgewerbes. Nicht nur Bartlett, an die französischen Salons und die französische Gleichstellung der Kleinkunst mit ihren grossen Schwestern, Malerei und Skulptur gewöhnt, hat Werke für den Kunstpalast gesandt, die mehr dem Kunstgewerbe als der Skulptur angehören, sondern man hat überhaupt — und dies sehe ich als den grössten und bedeutsamsten Fortschritt an, den Amerika im Kunst-



Weltausstellung zu St. Louis, Halsschmuck, Opale und Email, Louis C. Tiffany, New-York



Weltausstellung zu St. Louis, Diadem, gehämmertes Gold mit Email, Silber und Diamanten, Louis C. Tiffany, New-York

gebiete mit dieser Ausstellung erreicht hat — das Kunstgewerbe offiziell in die grosse Kunstausstellung einbezogen. Dies ist bei einer Weltausstellung zum erstenmal in Amerika geschehen, mit gutem Erfolg, der hoffentlich dazu führen wird, dass wir Ausstellungen in der Art der „Salons“ erreichen und das Kunstgewerbe nicht mehr bei Seite geschoben wird. Nicht bloss die Firma stellt aus — vom industriellen Standpunkt aus — sondern auch der einzelne Künstler mit Namen. Das war hierzulande noch niemals da!

Verschiedentliche der grossen Firmen, Rookwood, Grueby, Teco etc., haben im Industriepalast ja auch ihre Vertretung in grossem Masstabe, aber einzelne, besonders schöne Stücke ihrer Firma, doch mit Angabe der Künstler, die die Zeichnung und die Arbeit leisteten, befinden sich im Kunstpalast. Und vielen, die nicht als industrielle Firma auftreten können, die nur künstlerische Einzelarbeit leisten, ohne sich zu binden, ihnen ist hier zum erstenmal Gelegenheit gegeben worden, zu zeigen, was sie können.

Der Hauptumschwung in dieser Richtung ist der herangeblühten jungen Generation zuzuschreiben, die hier ausgebildet, von amerikanischem Selbstgefühl durchdrungen, sich auch durchsetzen wollte, während deutsche und



Weltausstellung zu St. Louis, Diadem, gehämmertes Gold mit Email, Louis C. Tiffany, New-York

Weltausstellung zu St. Louis, Orientalisches Interieur im Regierungsgebäude von San Francisco

französische Künstler, die hier oft grosse Enttäuschungen erlebt haben, schliesslich resigniert, wenn auch murrend sich dazu hergegeben haben, ihr Können und ihre Gedanken einer Firma ganz zu verkaufen, ohne persönliche Anerkennung zu ernten.

Der Westen hat uns auch in Bezug auf Keramik Neues gebracht, obgleich er in dieser Branche schon immer hervorragend war. Die berühmten Rookwood-Töpfereien sind bekanntlich auch in Cincinnatti, also im Westen gelegen. Mit besonders schönen Arbeiten exzellieren unter den Künstlern dieser Töpferei A. Matt Daly, Ed. Diers, E. T. Hurley, Marianne Mitchell, Laura E. Lindeman und Sallie Toohey. Letztere bietet sehr geschmackvolle halbstilisierte Blumendekorationen, A. Matt Daly Unterglasurvasen mit Fischdekorationen. Ähnliche Motive liebt Hurley. Als Hauptneuheit in der technischen Produktion zeigen die Rookwood-Töpfereien, ihre „Vellumwaren", welche zuerst in St. Louis vor das Publikum



Weltausstellung zu St. Louis, Broche, Opale und Email, Louis C. Tiffany, New-York

Weltausstellung zu St. Louis, Empfangszimmer im Regierungsgebäude von San Francisco

gebracht wurden. Diese bilden die Mitte zwischen Hochglasur (glänzend) und Mattglasur. Sie verdanken ihre Entstehung dem Reiz, welcher nur einmal gebrannten Waren (Biskuit) innewohnt, so dass man oft darnach grübelte, sie in einem Zustand zu erhalten, der jenem gliche. Nach vielen Versuchen ist dies gelungen und die Vellumwaren bieten das Resultat. Der Name suggeriert die Art des Materials. Ferner sind die Iriswaren, welche in Buffalo auf der panamerikanischen Ausstellung 1901 zuerst gezeigt wurden, bedeutend vervollkommnet worden. Die Architektur-Fayencen bilden auch eine neue Spezialität, welche erst voriges Jahr eingeführt wurde. Brillantrot, gelb, grün, blau und zartes Grau sind die Haupttöne. Die Stationsbezeichnungen für die neue New-Yorker Untergrundbahn und ganz besonders die Eingangspforte zur St. Louiser Rookwood-Ausstellung sind in solchen Fayencen hergestellt und exzellieren durch schöne Tönungen.



Weltausstellung zu St. Louis, Haarschmuck, Gold, Silber und Opale, Louis C. Tiffany, New-York



Weltausstellung zu St. Louis, Atelierinterieur, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien

Zum erstenmale erblickte ich die seit wenig über Jahresfrist produzierten Tecowaren der Gates Pottery aus Chicago. Sie sind von grüner Färbung und weisen originelle Formen auf, die den Wasserpflanzen nachgebildet sind und für welche die Motive dem kleinen See entnommen werden, der die Werkstätten umgibt. Die Vasen sind alle einfarbig und zeigen keinerlei Dekorationen. Sie werden in Mattglanz hergestellt. Die Entwürfe sind teils vom Direktor W. D. Gates selbst, teils von T. Albert, W. J. Dodd und Hugh Gorden. Die Gates-Potteries sind ursprünglich der Produktion von Terrakotta gewidmet. Direktor William D. Gates begann aus Spezialinteresse mit Vasen zu experimentieren. Seine Angestellten fanden ebenfalls Gefallen an der neuen Arbeit. Aber da die Terrakottawaren das eigentliche Geschäft darstellten, so machte man Experiment auf Experiment und hielt die grünen Tecowaren vom Verkauf zurück, bis wirklich vollendete Exemplare hergestellt wurden. Deshalb bieten sie in St. Louis eine vollständige Neuheit, die durch ihre originellen Wasserpflanzenformen, mit denen die Farbe prächtig harmoniert, fesseln. Ein metallischer Lüster ist den schönsten Produkten eigen, manchen auch eine leichtkrystallinische Oberfläche, das Resultat weiterer Versuche im Brennen. In Berlin ist kürzlich eine Verkaufsstätte für Tecowaren durch Ernst Friedmann, Wilhelmstrasse Nr. 50, eingerichtet worden.



Weltausstellung zu St. Louis, Interieur im Regierungsgebäude von Minnesota

Eines der jüngsten amerikanischen Produkte der Keramik, der Van Briggle-Töpfereien aus Colorado Springs, habe ich in meinen Aufsatz über die New-Yorker Winterausstellungen schon gedacht, aber diese Waren, die letzten Winter zum erstenmal in New-York und noch nie auf einer Weltausstellung erschienen, sind in St. Louis in so reichem Masse und in so schönen Exemplaren vertreten, dass ich nicht umhin kann, denselben nochmals Beachtung zu schenken. Sie repräsentieren hochkünstlerische Erzeugnisse. Artus van Briggle war ursprünglich in der Rookwood Pottery in Cincinnati angestellt. Nach der Arbeit mancher Jahre gelang es ihm, nach Paris zu gehen mit dem Vorsatze, sich ganz der Malerei zu widmen. Statt dessen begann er sich mehr und mehr für altchinesische Vasen zu interessieren. Das Problem der völlig matten Glasur beschäftigte ihn eingehend. Aber erst, nachdem er nach Amerika zurückgekehrt war und nachdem noch später seine Gesundheit der Tätigkeit in den Rookwood-Töpfereien und zugleich derjenigen als Porträtmaler nicht mehr Stand halten wollte und man ihn zur Erholung nach Colorado sandte, gelangte er dort in unfreiwilligen Mussestunden dazu, seiner Liebhaberei nachzuforschen. Die rote Erde



Weltausstellung zu St. Louis, Stuhl, Charles Rohlfs, Buffalo, Union-Staaten

Colorados lieferte ihm nach vielen Experimenten den richtigen Ton und durch die Dämpfe metallischer Zusätze, besonders Kupfers, erreichte er nach sehr vielen Versuchen die Resultate, die ihm vorschwebten. Die Farben sind grün — vom frischen Frühlingsgrün bis zu den gelblichen Herbstnuancen — blau, schwarz, braun, rötlich und allerlei Kombinationen, die sich immer neu ergeben. Die Töne werden fast ausschliesslich durch die Glasur erreicht, da nur wenig Unterglasurmalerei betrieben wird. Die Formen sind der menschlichen Figur, dem Tierleben und den wilden Blumen Colorados entlehnt. Nie wird eine Form gleichsam forciert, sondern sie zeigt die volle Empfindung, welche der Erfinder in sein Produkt legt. Meist sind die Motive mehr suggeriert als durchgearbeitet und gerade deshalb reizvoll. Die lange künstlerische Vorbildung Van Briggles zeigt deutliche Spuren in seinen Arbeiten. Technische Geschicklichkeit, dazu die Vermählung mit einer Malerin, die ebenfalls die Leinwand bei Seite gestellt hat wie ihr Gatte, um sich der gleichen Tätigkeit zu widmen, dann noch das Hinzutreten eines jungen Talentes, George Young, sind lauter günstige Umstände, die den Van Briggle-Waren ihre künstlerische Individualität sichern. Die beiden Van Briggle und Young machen alle Entwürfe. In letzterer Zeit ist aber auch noch ein Umstand dazugekommen, der es wahrscheinlich macht, dass diese Töpfereien sich bald einen Weltnamen erobern werden: Eine grössere Betriebseinrichtung wurde



Weltausstellung zu St. Louis, Broche, Louis C. Tiffany, New-York

ermöglicht, nachdem die Schönheit der Waren das Interesse von Kunstverständigen erregt hatte.

Die Grueby-Töpfereien aus Boston haben auch wieder eine ansehnliche Ausstellung, darunter — ausser einigen enormen Gartenvasen — nichts durchaus Neues, so dass ich nur auf meine früheren Ausführungen über deren Arbeiten, die sich an koreanische Muster anlehnen, verweisen kann. Die schönsten Vasen sind von Adderson B. Le Boutillier entworfen.



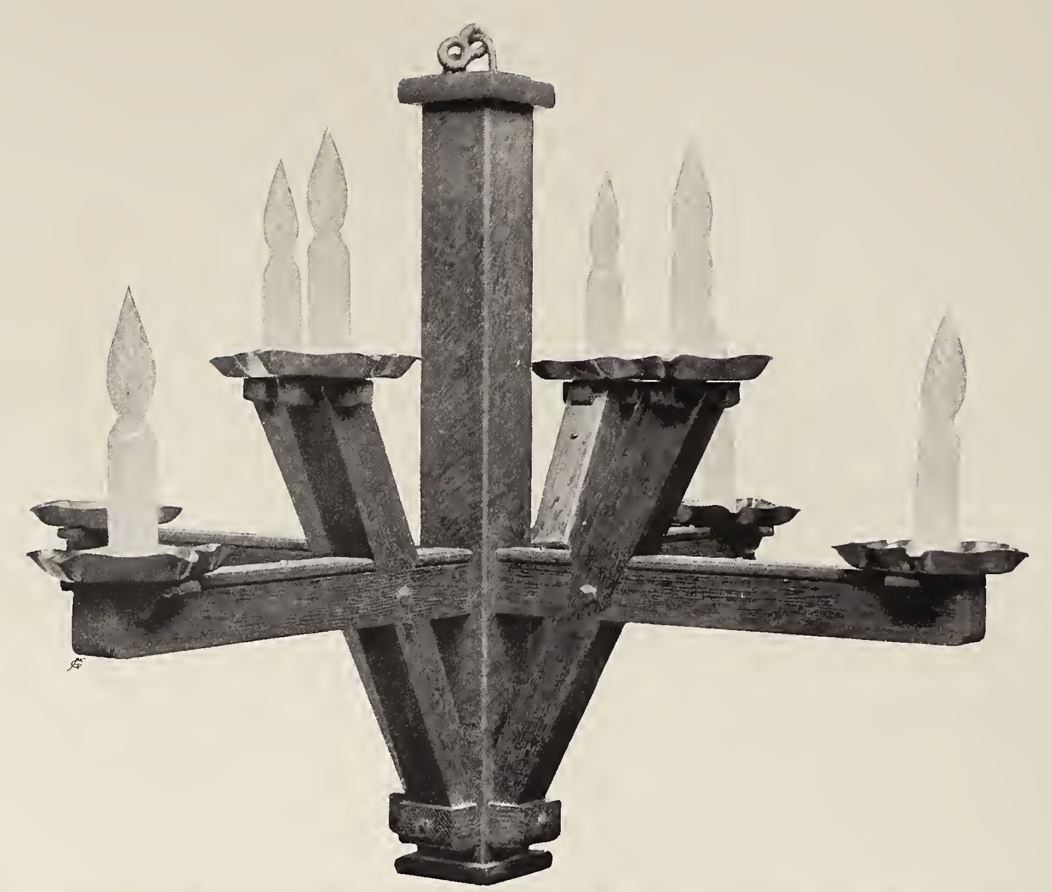
Weltausstellung zu St. Louis, Tisch und Stuhl, Charles Rohlfs, Buffalo, Union-Staaten

Besonders sind die Vasen von H. C. Robertson in Deedham, Massachusetts zu erwähnen wegen ihrer sehr farbenschönen, verschiedenartigen Glasur, die in alle möglichen Töne hineinspielt. Louis C. Tiffany hat eine prächtige Sammlung von Kupfervasen mit durchsichtiger Emaileinlage ausgestellt, ferner drei Stück ,,Favrile Pottery", also ein gleiches Verfahren wie bei den berühmten Glaswaren, auf Keramik angewandt. Mrs. Louise Mc Laughlan aus Cincinnati bringt wie immer gute Produkte. Sie hat ihre Farbenskala, die sich früher auf grün und blau beschränkte, bedeutend erweitert.



Weltausstellung zu St. Louis, Truhe, Charles Rohlfs, Buffalo, Union-Staaten

Sehr günstig fallen die Kacheln der Moravian Pottery und Tile Works in Doples town, Pennsylvania auf. Die Entwürfe sind von Henry C. Mercer. Sie zeigen maurische Motive. Verschiedene Töpfereien aus Zannesville, Ohio



Weltausstellung zu St. Louis, Holzluster für elektrisches Licht, Charles Rohlfs, Buffalo, Union-Staaten

haben hauptsächlich kommerzielle Waren ausgestellt. Eine der Töpfereien produziert sogar in einem eigenen Gebäude auf der Ausstellung ihre Waren. Viele auch dieser mehr fabriksmässigen Produkte zeigen Fortschritt und Geschmacksverbesserung, da die Formen nur selten geradezu unschön sind. Am eigentümlichsten berührten mich die „Missionsvasen", welche die geraden Formen zeigen, die sich den Missionsmöbeln anpassen und mit Malereien nach alten Missionsbauten dekoriert sind. Die Missionsmöbel — wie früher erklärt — durch Mc Hugh einem alten Stuhl aus Kalifornien nachgebildet und als Stil erweitert, sind jetzt hier sehr in Mode und schon in Fabrikswaren und billigeren Nachbildungen zu erhalten, daher auch die Missionsvasen (vierkantige Formen, mattgrüner Grundton).

Ausserdem seien noch besonders erwähnt die Arbeiten von Sabina E. Wells und Hattie Joor, welche dem früher besprochenen „Newcombe College" in New-Orleans entstammen und originelle Entwürfe mit Blumenmotiven bringen. Im übrigen sind viele Malereien auf Porzellan ausgestellt, bei denen aber nur die Dekoration Originalarbeit darstellt. Manche sind geschmackvoll, manche streifen an Dilettantismus.

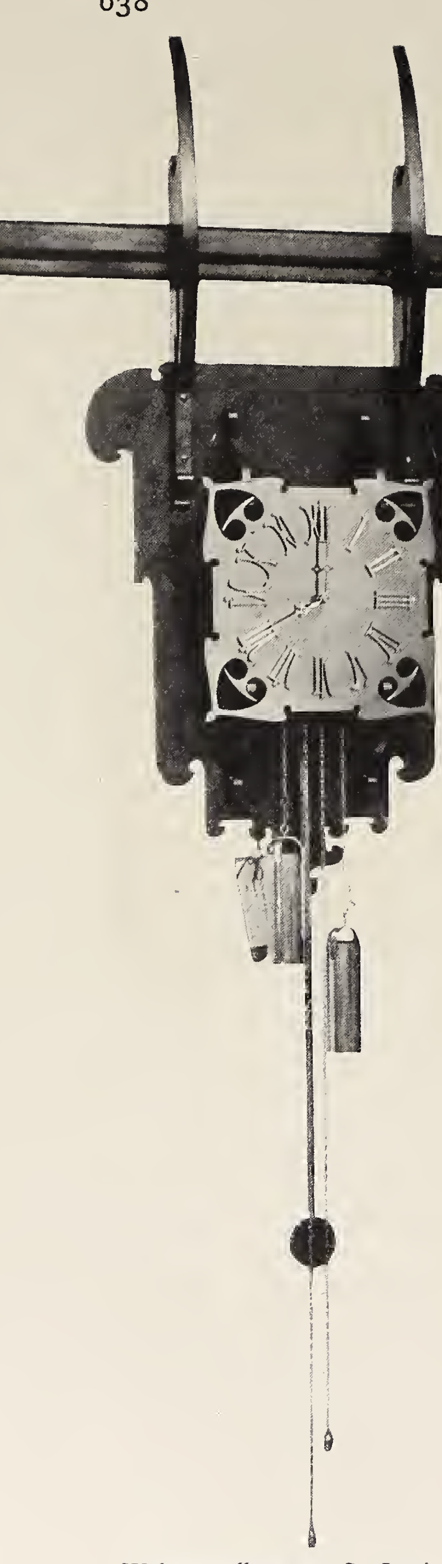
An Metallarbeiten ist die Ausstellung ziemlich reichhaltig. Von unseren beiden grossen Silber- und Goldwarenfirmen Gorham und Tiffany hat zwar



Weltausstellung zu Saint Louis, Leuchter, Charles Rohlfs, Buffalo, Union Staaten

nur die erstere als Firma ausgestellt und zeigt keine andere Neuheit, als dass sie ihre gehämmerten Arbeiten noch mehr vervollkommnet hat. Als Einzelkunstwerke im Kunstpalast findet sich ein von William Christmas Codman für die Gorhams entworfener, sehr reicher Ebenholztisch mit Ebenholz-, Elfenbein-, Perlen- und Silbereinlagen, ferner von demselben Aussteller Mahagoni- und Buchsbaumstuhl mit Elfenbein und Silber verziert und mit getriebenem Ledersitz. Auch ein sehr schönes gehämmertes Silberpult mti Repoussé-Dekoration. Die St. Louiser Firma Mermod and Jaquard hat einen grossen Kiosk im Industriepalast inne, aber keine originell künstlerischen Arbeiten fallen auf. Doch befinden sich auch im Kunstpalast verschiedene individuelle Arbeiten in Metall, die der Erwähnung wert sind. Vor allem hat Louis C. Tiffany eine Reihe sehr schöner Arbeiten eingesandt. Ferner zeichnen sich diejenigen von Charles Frederik Eaton aus Santa Barbara, Kalifornien, durch grosse Originalität in Formen und Material aus. Es ist zwar nicht Gold oder Silber, das er verwendet, aber er weiss mit Kupfer, Messing, Eisen und so weiter wunderbare Effekte zu erzielen, für die er sich Hilfstruppen aus der reichen Natur seiner Umgebung holt, so dass seine Arbeiten kaum eigentlich als Metallarbeiten spezifiziert werden können, denn vor allem die Muscheln des stillen Ozeans liefern ihm herrliches Material. Schmuckkasetten, Bucheinbände und Lampenschirme produziert er mit schöpferischer Phantasie, nie seinem Material Gewalt antuend, sondern dessen spezielle Schönheit zur Geltung bringend. Die grauschimmernde Abalonmuschel dient ihm, mit metallischer Umrahmung, ganz besonders oft dazu, hauptsächlich, wenn sie für Lichtschirme Verwendung findet, höchst reizvolle Wirkungen hervorzubringen. Holz und Leder mit Metall und Steinen werden für Bucheinbände einbezogen. Alles wird in Eatons von herrlichen Tropengärten umgebenem Studio und Heim „Riso Rivo“ gefertigt, jeder kleine Nagel sogar, der Verwendung findet. Aber ehe Eaton, ein geborener Neu-Engländer, sich in diesem schönen südlichen Heim zu künstlerischem Tun niedergelassen hat, bereiste er viele Jahre Frankreich und Italien und hat seine reiche Phantasie mannigfach befruchtet. So entstanden dann im üppigen Süden diese originellen Schöpfungen.

In Cleveland und in Buffalo finden wir „Arts and Crafts shops“. Beide Zentren sind durchaus nicht indentisch. Der Buffaloer „Arts and Crafts Shop“ ist von Paul J. Wilhelm geleitet, der auch grösstenteils die Entwürfe besorgt. Kupfer und Email, sowie auch Messing mit erhabener Zeichnung wird hauptsächlich verwendet. Auch wird reines Silber auf Kupfer verarbeitet. Ein Patent sichert den Prozess, durch welchen sehr eigenartige Wirkungen



Weltausstellung zu St. Louis, Hängeuhr, Charles Rohlfs, Buffalo, Union-Staaten

hervorgebracht werden. Leuchter, Schreibtischgarnituren, Juwelenkästchen, Bilderrahmen, Laternen für Sommerheimstätten werden in diesen Materialien hergestellt und zwar in Formen, die sich zum Teil an amerikanische Stile (Mission- und Kolonialstil), zum Teil an die europäische Moderne anlehnen. Der „Arts and Craft Shop“ in Cleveland liefert recht geschmackvolle Gefässe aus Silber mit Email und mexikanischen Opalen verziert, ferner auch Schmuckgegenstände von Silber mit Turmalinen und Perlen verziert. Die Entwürfe sind von Jane Carson recht reizvoll komponiert, Frances Barnum und Mildred Watkins sind ihre Mitarbeiterinnen. Allerdings mit Anlehnung an antike Formen, aber durch edles Ebenmass und sehr schöne Arbeit zeichnen sich die Silberwaren von J. Artur Stone von Massachusetts aus. Die Arbeiten von Mary C. Knight, Silber- sowohl als Zinnwaren, verdienen auch noch Erwähnung. Wenn einige der vorerwähnten Künstler auch neben Gebrauchsgegenständen den Schmuck mit in ihre Arbeitssphäre einbezogen haben, so erübrigt mir doch noch des besonderen derjenigen zu gedenken, die ausschliesslich hochkünstlerischen Schmuck sich als ihre Domäne auserkoren haben.

Es ist nur gerecht, hier in erster Linie der Arbeiten eines jungen Künstlers Erwähnung zu tun, die wirklich alle anderen dieses Genres in der amerikanischen Abteilung ausstechen. Ob sie überhaupt mit Fug und Recht in die amerikanische Abteilung gehören, will ich hier nicht entscheiden, denn der Künstler — ursprünglich Bildhauer — Max Peinlich, ist Wiener von Geburt und verdankt seine künstlerische Ausbildung seiner Vaterstadt sowohl als dem Seine-Athen. Seit zirka drei Jahren hat er aber New-York zu seiner neuen Heimat erkoren. Laliquescher Einfluss ist ganz unerkennbar. Wenn vielleicht etwas vom zarten Farbenreiz des Meisters in Peinlichs Arbeiten mangelt, so ist dafür eine kräftige Linienführung, sehr viel poetische Empfindung und eine plastische Vollendung vorhanden, die den Bildhauer verraten. „Die Nacht“ nennt er einen Halsschmuck: eine in Gold

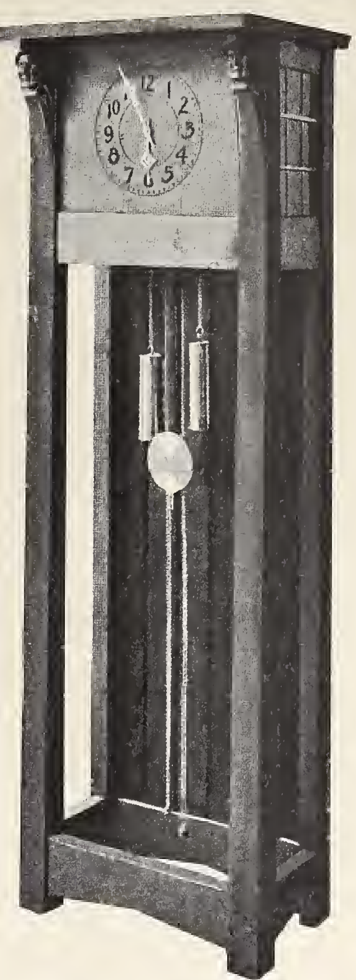


Weltausstellung zu Saint Louis, Standuhr, Quaker Shop, Philadelphia

zisellierte Fledermaus, aus Elfenbein und durchsichtigem Email gefertigt; Mohnblumen umgeben sie und ein Stückchen blauer Himmel mit diamantenen Sternen krönt sie. Die Mohnblumenblätter finden auch für einen sehr schönen Kamm aus Elfenbein und Gold Anwendung. Gotische Formen in sehr geschmackvoller Verwendung zeigt ein kleiner schwarzer Ebenholzkamm, der mit leicht oxydiertem Silber und Diamanten verziert ist.

Originalität und edlen Geschmack verrät jeder der sieben von Peinlich ausgestellten Schmuckgegenstände.

Louis C. Tiffany hat eine Reihe von Juwelierarbeiten ausgestellt, die zum Teil durch sehr geschmackvolle Zeichnung erfreuen, teilweise aber auch dem hiesigen Geschmacke entsprechend, etwas mit Edelsteinen überladen scheinen. Sehr günstig ist von ihm die wilde Rübe als Motiv verwendet, auch die amerikanische Preisselbeere, die Brombeere, die Bergesche und so weiter. Viel Anwendung finden mexikanische Opale.



Weltausstellung zu St. Louis Standuhr, Quaker Shop, Philadelphia

Der höchst eigenartigen Schmuckgegenstände aus antiken Glasfragmenten, welche F. Walter Lawrence ersonnen und hergestellt hat, habe ich in meinem letzten Aufsatz über amerikanische Erzeugnisse gedacht. Sie bilden eine sehr originelle Schaustellung.

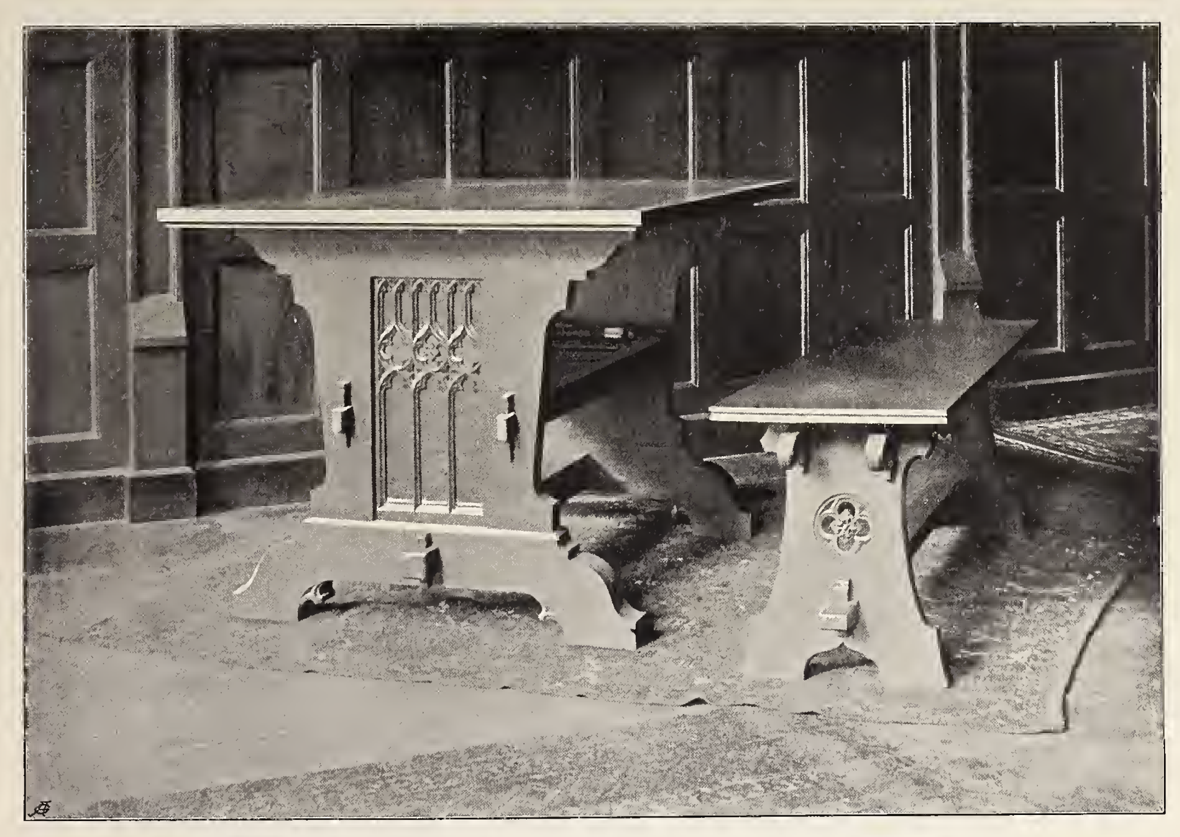
Manch dilettantische Leistung findet sich wie überall im amerikanischen Kunstgewerbe auch unter den Schmuckgegenständen. Aber eines, allerdings noch mehr wegen seiner Kostbarkeit als wegen seiner Kunstschönheit interessanten Stückes, dem im Industriepalast eine eigene Ausstellung gewidmet wird, muss ich noch gedenken: Maurice Brower ist der Juwelier, der das Halsband aus Perlen und Diamanten ausgestellt hat, welches wohl eines der wertvollsten der Erde ist.

Es enthält 100 Diamanten, die über 1.100 Gran wiegen. Zwei der grössten Diamanten wiegen ein jeder 30 Karate. Sie werden nach den



Weltausstellung zu St. Louis, Wandgetäfel und Bank, Rose Valley Shops, Philadelphia

Seiten kleiner und die kleinsten wiegen 15 Karate. Die grösste Perle wiegt 98½ Gran. Jede der grossen Perlen und ebenso die grossen Diamanten sind mit je vierzehn kleinen Diamanten und zehn kleinen Steinen eingefasst. Der Geldwert des sehr geschmackvoll arrangierten Halsschmuckes wird auf 250.000 Dollars geschätzt, aber es dürften vielen die historischen Erinnerungen, die sich an jene Steine und Perlen knüpfen, das Interessanteste daran sein. Französische Krondiamanten, die Napoleon I. 300.000 Franks gekostet haben sollen, befinden sich darunter; er hat sie der Kaiserin Josephine bei ihrer Trennung überlassen. Sie verschwanden und wurden in Paris wieder entdeckt. Später kamen sie in den Besitz der Madame Humbert, die sie schliesslich in einem Bankhause versetzte, von dem sie in die Auktionsräume von Christie wanderten, von wo sie kürzlich Maurice Brower erwarb und mit zwei grossen Diamanten aus dem Besitze des verstorbenen, berühmten und berüchtigten New-Yorker Politikers Tweed zusammenstellte. Andere Diamanten des Halsbandes gehörten ehemals der Schauspielerin May Hope. Bekannte Juwelen (Alvin Joslin-Juwelen und Maximilian-Diamanten) wurden hinzugefügt, um ein historisches Halsband zusammenzustellen. Mehrere Europareisen waren dazu nötig. Die Perlen hinwieder — die der Broche sind besonders schön — sind den Flüssen in Arkansas entnommen, welche herrliche Perlen enthalten. Die amerikanischen Flüsse bergen weisse Exemplare und solche in allen möglichen hellen Nuancen: rosa, blau, gelb, grün und



Weltausstellung zu St. Louis, Tisch und Bank, Rose Valley Shops, Philadelphia

so weiter. Aber wie bei so vielen Naturprodukten dieses reichen Landes kommt man erst jetzt nach und nach dazu, sie richtig zu würdigen und zu verwerten. Ein anderes sehr kostbares Halsband nur aus grossen amerikanischen Perlen stellt Brower ebenfalls aus.

Was für einen Reichtum an Holzarten enthält Amerika! Und doch erhebt sich die Möbelindustrie erst nach und nach zu eigenartigen Produkten. Einen Vergleich mit Deutschland, das so besonders viel auf dieser Ausstellung darin geleistet hat, wollen wir gar nicht ziehen, aber auch im Vergleiche mit anderen europäischen Ländern hat Amerika gar wenig gesandt! Und dies wenige zeigt doch wieder, dass die Natur uns Material liefert, das sich ganz wunderbar eignet, höchst individuelle und originelle Schöpfungen herzustellen. Das ist zum Beispiel im Forstgebäude eine Suite von Gemächern mit Möbeln aus „Jellow-Pine“. Die Möbel halten sich in konventionellen Formen, aber die Färbung des Holzes ist für jeden Raum eine verschiedene. Je ein Gemach ist von einem der folgenden Staaten ausgestattet: Florida, Georgia, Alabama, Missouri, Louisiana, Arkansas. Ein Raum zeigt die gelbe Naturfarbe, ein anderer ganz schwarze Beizung, die sehr gut wirkt, andere wieder verschiedene braune Nuancierungen. Auch die Wände zeigen Täfelung aus dem gleichen Holze.

Zugleich sehr eigenartiges Material und sehr schöne Verarbeitung zeigten im San Francisco-Gebäude die „United Crafts and Arts of California“ durch



Weltausstellung zu St. Louis, Lampenschirme aus Glas mit Metall, The Bent Glass Novelty Co., New-York

ihre „Redwood“-(Rotholz)-Möbel. Dieses herrliche, ungefähr pompejanisch rote Holz, dessen wertvollster schönster Teil nahe der Basis des Baumes gewonnen wird, ist zu einfachen Möbeln verarbeitet, welche die Konstruktion genau zeigen und im Missionsstile gehalten sind, der ja aus Kalifornien stammt. Die Strenge und Massigkeit derselben erscheint manchmal durch schräge Linien gemildert, wodurch zum Beispiel die Tische öfters an deutsche Bauerntische mahnen. Die „United Crafts and Arts“ von Kalifornien stellen eine junge Vereinigung dar, die einem Kunstmäcen, Dr. Orlow, ihr Entstehen verdankt. Ein umfangreiches Gebäude in San Francisco ist erbaut worden, welches die Ausstellungsgalerien und Werkstätten enthält. Gemälde, Skulpturen und alle Kunstindustrien finden freie Aufnahme. Vieles, so besonders die Redwoodmöbel, werden in den eigenen Werkstätten im Gebäude hergestellt. Ausserdem sind japanische und chinesische Räume vorhanden, welche Produkte des Orients enthalten, da auch der Handel mit den Kunstprodukten jener Länder, der zugleich inspirierend auf die einheimischen Künstler wirken soll, mit in die Obliegenheiten der neuen Kunstgesellschaft fällt. Hoffentlich gedeiht diese weiter, sie könnte sehr Schönes leisten, wenn die Naturprodukte richtige Anwendung finden würden.



Weltausstellung zu St. Louis, Lampe, Glas und Metall, The Bent Glass Novelty Co., New-York

Aber zu den Möbeln auf der Ausstellung zurückkehrend, muss ich noch



Weltausstellung zu St. Louis, Glasfenster „Verkündigung“, Fair Kline, New-York

der Rose Valley-Möbel gedenken, welche zu den wenigen gehören, die in der amerikanischen Kunstausstellung Aufstellung fanden. Die „Rose Valley Shops“ befinden sich in Moylan, Pennsylvania und stellen eine Vereinigung von Kunsttischlern dar, um Möbel herzustellen, die korrekt in Zeichnung und Konstruktion sein sollen. Die ausgestellten Möbel von Wm. L. Price weisen alle eine sehr starke Anlehnung an die Gotik auf, ohne mit Ornamenten überladen zu sein, so dass sie sich für den modernen Gebrauch und modernen Raum eignen. Das Holz von „White Oak“ ist ausschliesslich verwendet. Für Studier-, Bibliothek- oder Speisezimmer scheint der Stil sehr passend.

Charles Rohlfs aus Buffalo, dessen Arbeiten ich in meinem Bericht über die Panamerikanische Ausstellung in Buffalo des längeren gedachte, hat in St. Louis eine „holländische Küche“ für einen Aussteller im landwirtschaft-



Weltausstellung zu St. Louis, Schmuckkästchen mit Lederbezug und Metallbeschlägen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien

lichen Gebäude ausgestattet und seine daselbst ausgestellten Möbel, hatten sich daher diesem Zwecke anzupassen. Seine reiche Phantasie schafft immer neue Formen, denen sich die stets dezente Ornamentierung genau unterordnet und die Konstruktion wird nie übersehen, auch nicht bei den kleineren Gegenständen für den Hausgebrauch, wie Leuchter, Blasbälge und so weiter. Eine sehr einnehmende Ausstellung im Industriepalast nimmt der „Quaker Shop" und die Firma Geo. W. Smith and Co., beide aus Philadelphia, ein. Eine Art offener Halle im Missionsstile ist errichtet, die Räume sind vom „Quaker Shop" ebenfalls in diesem Stile ausgestattet, der als der Einfachheit der Quaker konform für den Namen des Geschäftes Anlass gibt. Die Quakermöbel sind übrigens etwas zierlicher als die ursprünglichen Missionsmöbel. Vor allem sind es Uhren, die der „Quaker Shop" produziert. Manche zeigen echten Missionsstil, andere schräge, vorspringende Bedachung wie schweizer Bauernhäuser und gemahnen an deutsche Kuckucksuhren, nur fehlt jedes Schnitzwerk. Nur in den konstruktiven Linien liegt der



Weltausstellung zu St. Louis, Kästchen mit Lederbezug und Metallbeschlägen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien

Schwerpunkt der Gestaltung. Die andere Seite der kleinen Halle wird von der Ausstellung der Firma G. W. Smith eingenommen, die ausschliesslich Stehuhren für die Eingangshallen der Wohnhäuser (Familienhäuser) herstellt. Die Gotik, sowie der Kolonialstil sind hier vorherrschend.



Weltausstellung zu St. Louis, Schmuckkästchen mit Lederbezug und Metallbeschlägen, Charles Frederick Eaton, Santa Barbara, Kalifornien

Eine andere Firma, die sich ebenfalls ausschliesslich mit der Herstellung von Uhren für die Vorhalle beschäftigt, ist „The Herschede Hall Clock Co." von Cincinnati. Auch hier herrscht Gotik und noch mehr Kolonialstil vor. Ein neuestes Prachtstück, das eben erst fertig und gerade erst in der Ausstellung installiert wurde, ist vollständig im egyptischen Stil gehalten.

Es sei hier noch eingeschaltet, dass die Gebäude der einzelnen amerikanischen Staaten fast durchgängig im Missionsstile oder im Kolonialstil ausgestattet sind. Ersteren wenden besonders die Südstaaten an, letzterer findet hauptsächlich in den Neu-Englandstaaten Anwendung und sind die Möbel bei diesen entweder wirklich echt und stammen aus den alten Wohnstätten oder sie sind Imitationen, alle in Mahagoni, während die Missionsmöbel aus Eiche in verschiedener Beize hergestellt werden. Wir haben also jetzt diese beiden Stilarten eigentlich als die spezifisch amerikanischen Möbelstile anzusehen.



Weltausstellung zu St. Louis, Täschchen aus bemaltem Leder, Rose und Minnie Dolese, Chicago

Noch habe ich der Glaswaren nicht gedacht. Natürlich steht Tiffanys Favrile Glass wieder obenan. Die Firma hat, ebenso wie in Silberwaren, keine grosse Ausstellung im Industriepalast veranstaltet, aber einzelne Prachtexemplare von Louis C. Tiffany haben ihren Platz im Kunstpalast gefunden. Es sind Gläser in hellen und dunkeln Nuancen, und wie immer ist die Blumenkelchform vorherrschend.

Im Industriepalast hat die „Bent Glass Company" (Gebogenes Glas) einen geschmackvoll ausgestatteten Kiosk eingerichtet. Diese Gegenstände (Lampen, Glocken und Schirme) repräsentieren zwar meistens Fabriksware, aber die Entwürfe und Farbenzusammenstellungen sind originell und geschmackvoll



Weltausstellung zu St. Louis, Sofakissen, bemaltes Leder, Rose und Minnie Dolese, Chicago

Es ist die einzige derartige Fabrik in den Vereinigten Staaten und die Formen dürften auch für Europa ganz neu sein. Das farbige Glas ist in sehr schönen Nuancen hergestellt und mit Bronze, Altmessing oder Kupfer eingefasst. Die Formen sind: Blumenkelche, Schmetterlinge oder Vögel in stilisierter Gestaltung, das heisst, diese sind nicht etwa als Dekoration angewandt, sondern der ganze Schirm oder die Glocke ist als Schmetterling, Schwan, Lotosblume etc. geformt und zwar durch das gebogene Glas in Verbindung mit der Metallfassung. Auch bunte Glasbrocken sind in manchen der Schirme sehr geschickt zu Edelsteineffekten verwendet.

Nun erübrigt es uns noch, zunächst der Lederarbeiten zu gedenken, die zwar schon gelegentlich Erwähnung fanden, bei Besprechung solcher Künstler, welche sie mit anderen Dingen in ihren Wirkungskreis einbeziehen (zum Beispiel Charles Frederick Eaton in Santa Barbara), aber sie haben sich in letzter Zeit zu eigenartiger Bedeutung entwickelt, so dass ich sie noch speziell zu besprechen habe.

Eine Anzahl sehr schöner handgearbeiteter Levante-Einbände stellt Otto Zahn aus Memphis, Tenessee, aus, die unter seiner Anleitung von den Angestellten von S. C. Toof and Co. gezeichnet und ausgeführt wurden. Eine ganze Anzahl Bucheinbände, so zum Beispiel von Emily M. Shaw aus Boston, Mary E. Bulkley in St. Louis etc. sind durch Geschmack hervorragend. Meist Levante-Einbände, blau und grün vorherrschend. Aber die grösste Aufmerksamkeit verdienen die Lederarbeiten aus Chicago. Hier hat sich vom „Art Institute" ausgehend eine ganz neue Art der Lederdekoration entwickelt, verschieden von den europäischen Methoden sowohl durch die ausgeübte Technik als durch die Auswahl der Motive in der Dekoration. Noch vor fünf Jahren war hier bemaltes Leder (Illuminated leather) unbekannt. Im Westen wurde allerdings Leder verwendet, um in barbarischer Manier primitive Artikel der Indianerbekleidung zu kopieren. Miss B. Benett vom Chicagoer „Art Institute" verschaffte sich schöne Lederstücke und begann mit Temperafarben darauf zu experimen-



Weltausstellung zu St. Louis, Papierkorb, Ledermosaik, B. Benett, Chicago



Weltausstellung zu St. Louis, Tischdecke, bemaltes Leder,
B. Benett, Chicago

tieren. Die Resultate waren künstlerisch so befriedigend, dass sich sofort Liebhaber fanden. Da Miss Benett kein Geheimnis aus ihrer Methode machte, verbreitete sich dieselbe und der „Kalo Shop“ wurde eröffnet, wo Beutel und kleine Artikel in dieser Weise hergestellt wurden. Bald darauf eröffneten auch die Schwestern Rose und Minnie Dolese ein Studio, wo ähnliche Arbeiten verfertigt werden. Diese drei Chicagoer Studios sind die einzigen in Amerika, wo das wirklich echte bemalte Leder hergestellt wird, welches ganz verschiedene Wirkungen von den in Europa beliebten Lederarbeiten ergibt. Miss B. Benett, die Erfinderin des Verfahrens, leistet in den Entwürfen besonders Originelles. Sie und Florence Ward arbeiten zusammen, stellen auch Metallarbeiten her, die ebenfalls wie ihre Lederarbeiten in Chicago im „Swastica Shop“ verkauft werden. Verfeinerte Indianermotive sind häufig in Miss Benetts Arbeiten zu finden, die sehr gut wirken. Auch in der Auswahl der Farben und in der Gestaltung der Gegenstände leistet sie viel Eigenartiges. Aus diesen Arbeiten dürfte für die Zukunft ein bedeutender Zweig origineller Kunstindustrie hervorgehen.



Weltausstellung zu St. Louis,
Papierkorb, Ledermosaik,
B. Benett, Chicago

So gehen heutigentags aus den sich immer mehr entwickelnden „Arts and Crafts Associations“ und aus den heranblühenden Kunstindustrie-Schulen — Chicago steht damit voran — amerikanische Kunstgewerbe hervor, die durch das reiche Naturmaterial und die angeborene Geschicklichkeit und rasche Auffassung der Amerikaner alle Aussicht haben, gedeihlich zu reifen, wenn das Publikum ihnen genügend Interesse entgegen bringt.

Noch mischt sich viel Dilettantismus in das amerikanische Kunstgewerbe, aber — wie es manche flüchtige Besucher des Auslandes getan haben, die zum Beispiel, ehe sie ihre Urteile in die Welt hinausschrieben, nicht einmal die

Eröffnung des amerikanischen Kunstpalastes abwarteten — zu behaupten, es existiere noch gar kein Kunstgewerbe, ist höchst voreilig. Mit Staunen und lebhaftem Interesse habe ich während der letzten zehn Jahre das rapide



Entwicklung der symmetrischen Rankenmuster, an altchristlichen, grösstenteils gobelinartigen Arbeiten gezeigt. In der Mitte unten pompeianische Motive (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

Anwachsen nicht nur der Produktion, sondern auch des Verständnisses beobachtet. Beide fehlten vor einem Dezennium noch fast ganz.

Zugleich mit dem Studium alter Stile und der modernen europäischen Richtungen, ist auch das Verständnis für die alten Produkte des eigenen

Landes gekommen. Davon liefert die interessante Sammlung indianischer Korbflechtereien einen lebhaften Beweis. Ich meine unter „alt“ nicht, dass die hier im Kunstpalast ausgestellten Exemplare alten Datums seien. Das ist durchaus nicht der Fall, sondern sie sind die Werke der Frauen und auch der Männer aus jetzt noch existierenden Stämmen. Aber die Ausübung dieser Kunstindustrie ist eine alte, die die Ureinwohner Amerikas stets gepflegt haben. Leider werden sie es nicht mehr lange tun, denn im Erziehungsgebäude der Indianer wird uns gezeigt, wie die junge Indianergeneration modernisiert und zu Fabriksarbeitern herangedrillt wird. Sie trägt moderne Kleidung, erhält eine Schulbildung, aber die alten Hausindustrien ersterben unter der neuen Kultur.

Wenn unabänderlich die moderne Kultur die alte individuelle Produktionsweise erst ausrotten muss, so ist es zu begrüssen, wenn wir mit fortgeschrittener Kultur wieder von der Maschine zur künstlerisch verklärten Handarbeit zurückkehren. Dieses Stadium beginnt man nun nach und nach hier zu erreichen und wenn man aus dem Ideenschatze der Ureinwohner sich einige Motive mit in die neue Ära hereinretten kann, da deren originelles Tun doch zu Grabe gehen muss, so wird dies jedenfalls der Eigenart amerikanischer Kunstindustrie nur förderlich sein.

Nicht nur im Kunstgewerbe, sondern im ganzen Gepräge dieser amerikanischen Weltausstellung spiegelt sich der Zustand der Unfertigkeit, der Halbheit, der im grossen Gegensatz zu manch hoher Vollendung hierzulande noch so vielfach anzutreffen ist und der in den Verhältnissen, dem rapiden Heranblühen dieser neuen Welt seine Begründung hat.

DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER WEBEREI UND STICKEREI ✤ VON A. KISA

DURCH seine Tätigkeit als Verwalter einer der vollständigsten Textilsammlungen der Welt wohl vorbereitet und durch eine Geschichte der Spitzenkunst gut empfohlen, hat sich Dreger an die schwierige Aufgabe herangemacht, in einem vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie herausgegebenen reich illustrierten Werke, den künstlerischen Entwicklungsgang der Weberei und Stickerei vom Standpunkte der modernen Wissenschaft aus zu schildern.* Obwohl die Wirkerei (Gobelinarbeit) und verschiedene im häuslichen Betriebe geübte Techniken einer späteren getrennten Darstellung vorbehalten blieben, ist das Thema wohl das umfangreichste, das es auf dem

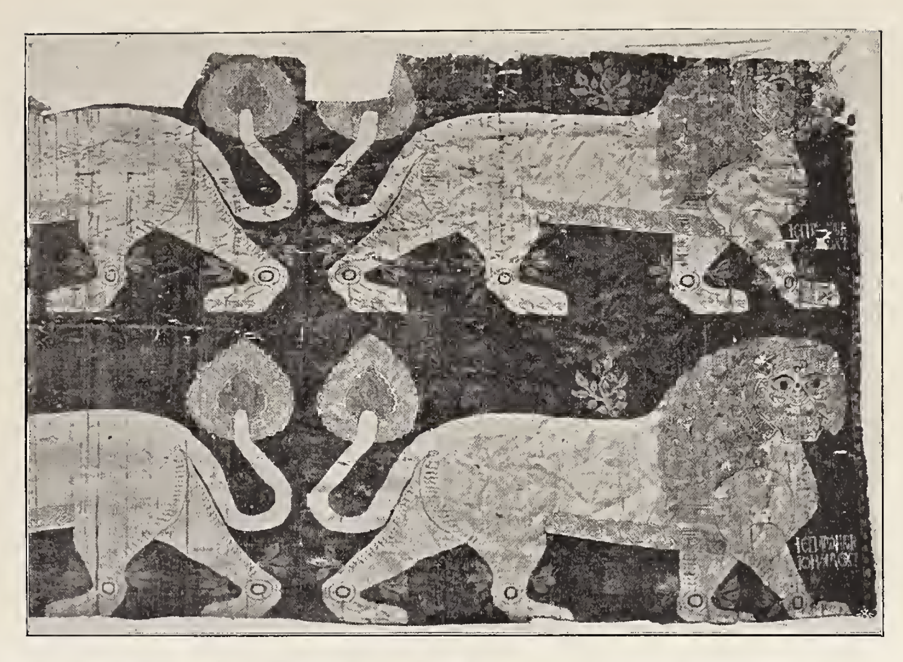
* Moriz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts. Mit Ausschluss der Volkskunst. 1 Band Text, 366 Seiten 4⁰, 2 Bände Tafeln gleichen Formates. Wien 1904. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.



Spätantiker, bunter Seidenstoff mit der Darstellung Simsons (?) (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

Gebiete des Kunstgewerbes, der ornamentalen Kunst überhaupt gibt. Nirgendwo in der Kunst finden wir so wenig subjektive Eigenart, so wenig extravagante Seitensprünge, so viel ruhige, typische Entwicklung. Die Weberei arbeitet für einen grossen Bedarf, sie schafft Massenartikel und nicht Einzelleistungen, sie hat daher nicht mit individuellem Geschmacke, sondern mit dem der grossen Menge zu rechnen. Die Muster der Weberei entsprechen dem allgemeinen Geschmacksniveau einer bestimmten Epoche und geben diese treuer wieder als jede andere Kunstgattung. Das ist für die Kunstforschung von ganz enormer Tragweite. Dreger ist der erste, der diesen Punkt erfasst und so die Textilkunde von einer gewöhnlichen Disziplin der ornamentalen Künste zu einer der wichtigsten Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte emporgehoben hat. Aber so nachgiebig und schmiegsam die Technik der Weberei gegenüber dem Willen des Künstlers ist, so schwierig und kompliziert erscheint sie dem Laien. Daraus erklären sich so manche Mängel der bisherigen Darstellungen.

Die Stickerei ist viel individueller. Persönlicher Geschmack macht sich in ihr geltend, die von anderen Künsten geschaffenen Muster können oft ohne erhebliche Schwierigkeiten ihrer Technik angepasst werden, namentlich die Flachmuster der Goldschmiede- und der Buchornamentik. Ihre Zierformen sind nicht wesentlich von denen anderer Künste unterschieden. Während zum Beispiel der romanische und der gotische Stil im Abendlande unfähig waren, der Weberei Muster zu liefern und diese während beider Epochen auf Byzanz und den Orient angewiesen war, arbeitete die Stickerei mit ausgesprochen romanischen und gotischen Kunstformen sowohl in den Figuren als in den Ornamenten. Auch darin hat Dreger schärfer als andere bisher gesehen und insbesondere den orientalischen Ursprung verschiedener Stoffmuster gotischer Zeit betont, namentlich den der geflammten, welche von modernen Restauratoren ob ihrer „Stilechtheit“ mit Vorliebe zur Dekorierung von Kirchenwänden benützt werden.



Byzantinischer Seidenstoff aus dem Schreine des Hlg. Anno. Nach der Inschrift zwischen 920 und 931 entstanden (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

Die Stickerei geht der Weberei voraus, ist aber durchaus nicht die führende Kunst unter den beiden. Im Mittelalter spielt sie zeitweise die Rolle des Kopisten, indem sie orientalische Muster, namentlich vom XVI. Jahrhundert ab den Granatapfel, getreulich aus der Weberei herübernimmt. Berühmt waren schon die schweren assyrischen und babylonischen Stickereien, welche in Verbindung mit Posamenterie und Metallbesätzen den Stoffen etwas massives, panzerartiges gaben. Die Griechen bevorzugten im Gegensatze dazu feinen, weichen Fluss der Falten, der weder durch grössere farbige Musterung in der Fläche (kleine Streumuster waren allerdings schon früher beliebt), noch durch das plastische Relief der Stickerei gestört war. Bis in spätere Kaiserzeit bevorzugte die Mode im Westen ungemusterte Stoffe, während der Osten schon früh orientalischen Einflüssen nachgab. In Gräbern vom V.—III. Jahrhundert vor Christus fand man in der Krimm farbig dekorierte Stoffe, deren Technik sehr an das noch jetzt in Java und Ostindien übliche Batikverfahren erinnert. Plinius nennt es eine egyptische Erfindung, Dreger hält Indien für das Ursprungsland. Im Westen kaum geübt und im Osten auch wohl nur ein wohlfeiler Ersatz für Weberei, galt das Wachsdeckverfahren oft als Zeugdruck, namentlich unter den Textilfunden aus dem Fayûn. Das Alter dieser ist noch nicht genau festgestellt, wird jedoch gewöhnlich zu hoch eingeschätzt, da wohl nur ein Teil in die spätantike Zeit hinaufreicht. Die reicher gemusterten Stoffe sind nicht gewebt, sondern gobelinartig gewirkt, scheiden also aus der vorliegenden Darstellung aus. Wahrscheinlich dürfen wir in ihnen auch nicht vollgültige Proben der Kunstfertigkeit ihrer Zeit erblicken, sondern recht minderwertige Erzeugnisse

für die niederen Volksschichten. Aber trotzdem und trotz der Unsicherheit der Datierung können sie grosses Interesse beanspruchen, da sich auch in ihnen der Kampf zwischen der aufoktroyierten griechischen Antike und dem



Seidenstoff des XIV. Jahrhundertes, aus einem egyptischen Grabe



Wandmalerei im Schlosse Runkelstein bei Bozen

(Aus Dreger „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei", Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

Volksempfinden spiegelt, der die spätrömische Kunst kennzeichnet. Dreger fasst diesen Kampf ganz ähnlich auf wie Wickhoff und Riegl, die über ihn so überraschendes Licht verbreitet und damit fünf Jahrhunderte menschlicher Kulturentwicklung der Forschung erschlossen haben. Riegl deutet treffend den sogenannten Verfall der Antike als ein Vordrängen des Volkstümlichen über die griechische Formensprache, namentlich seit Hadrian, wodurch in der Kunst vorerst Gleichgültigkeit gegen die bisherige Glätte und Schönheit der Formen erzeugt und so der Boden für die Aufnahme des Neuen vorbereitet wurde. Nicht nur in den alten Sitzen der Kultur im Oriente, auch im Westen und Norden drang das Volkstümliche wieder vor und schuf in Verbindung mit der Antike die neuere Kunst.

Dabei haben die genannten Forscher das grosse Verdienst, den sich nun geltend machenden Einfluss des Orientes auf das richtige Mass zurückgeführt zu haben. Was in spätrömischer Zeit in die Antike eingedrungen ist, kann nicht mehr als rein orientalisches Element, sondern als das Ergebnis eines Kompromisses von griechischen mit volkstümlichen Überlieferungen gelten. Die vorderasiatischen Stile waren mit ihrem geometrisch-heraldischen Prinzip völlig ausgestorben, an ihre Stelle war, teilweise bis nach Indien hinein, die hellenische Kunst getreten. Das Hauptelement der Ornamentik, die Wellenranke, fand mit ihren Blättern und Blüten in der späteren Kaiserzeit eine reiche

Ausbildung, welche in der Folge auf orientalischen Boden in der sarazenischen Kunst zu dem abstrakten Linienspiele der Arabeske führte. Einheimische Elemente finden wir namentlich in den vorderasiatischen Gebieten und



Japanischer Seidenstoff (XI. Jahrhundert), mit dem Symbol der Shingonsekte (Aus Dreger „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei



Italienischer Brokat, XIV. Jahrhundert (im Werke Dregers grösser und in Farben). Das Motiv des nebenstehenden japanischen Stoffes findet sich hier umgekehrt und verändert wieder

in Egypten teils als bewusste Nachahmung herübergenommen, teils von heimischen Künstlern als naive Äusserungen des Volksempfindens in hellenistische Formen eingestreut, wie zum Beispiel in den koptischen Geweben. Im allgemeinen ist aber auch hier das volkstümliche oberegyptische Wesen nicht sowohl stilistisch als vielmehr qualitativ vom hellenistischen unterschieden. Freilich glaubt J. Strzygowski, aber wohl kaum mit Recht, in mehreren koptischen Stoffen, welche er im Jahrbuche der preussischen Kunstsammlungen 1903 veröffentlichte, altorientalische Formen und damit einen Zusammenhang zwischen Oberegypten und Vorderasien nachweisen zu können. Die orientalischen Elemente, die Strzygowski in koptischen Stoffen findet, kann er auch auf Mosaiken in Italien und am Rheine beobachten, auch auf durchbrochenen Metallverzierungen. Sie sind eben Gemeingut der spätrömischen Kunst, die ihr Zentrum im hellenistischen Alexandrien hatte.

Wenn man in der früheren Zeit der Antike Wert darauf gelegt hatte, das Muster so scharf wie möglich vom Grunde abzuheben, begann man in



Italienischer Seidenstoff des XIV. Jahrhunderts, unter chinesischem Einflusse (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei", Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

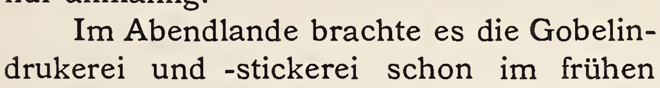
späterer Zeit das kleinere, unendliche Muster und die dadurch hervorgerufene flimmernde Wirkung vorzuziehen. Die Gobelintechnik tritt infolgedessen gegen die Weberei zurück. Der Hauptunterschied beider besteht ja darin, dass bei der Weberei der Schussfaden durch die ganze Breite des Stoffes geführt wird, bei der Wirkerei aber nur so weit, als es ein bestimmter Farbenfleck in der Zeichnung erfordert. Die Grenzen des Musters sind bei dieser daher viel schärfer. Im Grunde ist die Bevorzugung der Weberei ein Sieg des malerischen Prinzipes, das nun auf allen Gebieten der Kunst das plastische ablöst. Trotzdem bleiben die griechischen und die aus ihnen abgeleiteten Formen in Westasien herrschend. Der Osten dagegen wusste die ihm zugekommenen griechischen Elemente selbständig zu verwerten und gab sie mit eigenen vermischt zurück. In der Textilkunst dringt China schon in der spätantiken und dann in der byzantinischen Zeit stark vor. So ist zum Beispiel der dem Reliquienschreine Karls des Grossen entnommene Seidenstoff, Tafel 52b, wenn nicht chinesischer Herkunft, so doch sehr von chinesischen Mustern, namentlich an den Treffpunkten der Längs- und Querstreifen abhängig, während die Enden ein fremdes, vielleicht von Egypten herkommendes Element bilden. In dem jüngeren, dem XII. Jahrhundert angehörigen byzantinischen Elefantenstoffe, der gleichfalls im Karlsschreine gefunden wurde, überwiegt weitaus das Chinesische in der Stilisierung der Blumen, Rosetten und Einfassungen, sowie auch in der Farbe. Dabei sind aber im fremden Gewande die altheimischen Formen der Palmette deutlich wieder zu erkennen. Wir stehen hier einem Kreislaufe der Kunst gegenüber, wie wir ihn in gleich drastischer Weise in der modernen Glasindustrie begegnen, welche die alte Technik des Überfanges nicht an heimischen, sondern an den von ihnen abgeleiteten chinesischen Mustern wieder erlernt hat.

Die spätrömische und die aus ihr hervorgegangene byzantinische Kunst, welche Schöngeister als Perioden des Geschmackverfalles zu bezeichnen pflegen, weil diese Zeiten als Neuerer manche ererbte Schönheit opfern mussten, haben unter andern das grosse Verdienst, zuerst einen Textilstil geschaffen zu haben, den die Antike nicht kannte. Dreger findet ihn gleichsam in nuce auf einer Miniatur der Pariser Nationalbibliothek vorgebildet, die in einem Kodex der Werke des Johannes Chrysostomus, geschrieben für Kaiser Nikephoros Botaniates (1078—81), enthalten ist. Wir lernen in ihr erstlich die abstrakte Ornamentpflanze kennen, deren Blatt weder dem Weinstocke,



Seidenstoff des XIV. Jahrhunderts (italienisch-gotisch) unter chinesischem Einflusse (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

noch dem Epheu, noch dem Akanthus, aber zugleich allen dreien angehört und mit einem Rund verbunden ist, das wiederum mit anderen organisch zusammenhängt, indem ein Teil aus dem andern herauswächst; zweitens den Ersatz der runden Einfassung durch den Spitzkreis und schliesslich die versetzte Reihung, die einen ständigen Fluss in die Masse bringt. Der Naturalismus wird fast ganz aufgegeben, dagegen das Ornament innerlich belebt, in allen Teilen logisch entwickelt. Das Flimmernde, Vibrierende, das die Textilkunst mit allen anderen Flächenkünsten, namentlich dem Mosaik, der Metallarbeit teilte, ist dem Zuge zum Grossen, die Vielheit der imponierenden Einheit gewichen. Natürlich vollzog sich die hier vom Miniator in eines zusammengefasste Entwicklung nur allmählig.



Im Abendlande brachte es die Gobelindrukerei und -stickerei schon im frühen Mittelalter zu künstlerischen Wirkungen, die im XIV. Jahrhundert auch auf die Leinenweberei zurückwirken. Feine, gemusterte Seidengewebe wurden dagegen aus dem Orient bezogen, anfangs aus Byzanz und Syrien, dann aus den byzantinischen Werkstätten Siziliens und Unteritaliens, die später in die Hände der Sarazenen übergingen und unter der Herrschaft der Normannen weiter betrieben wurden. Hier deckten vor allem die deutschen Kaiser ihren Bedarf, und zwar nicht nur in gewebten Stoffen, sondern auch in Prachtstickereien in Seide und Gold. Dreger ist nach meiner Überzeugung der Beweis gelungen, dass nicht nur die sogenannte Kaiserdalmatica des Vatikans und das Kaiserpallium des Domschatzes zu Bamberg, diese Stiftung Kaiser Heinrich II., sondern auch der vielumstrittene Krönungsmantel in Ofen, angeblich ein Werk der Schwester des Kaisers, der ungarischen Königin Gisela vom Jahre 1031, süditalisch-byzantinische Arbeiten sind. Der Stil der Figuren ist auf allen sehr verwandt. Die lateinischen Inschriften des Krönungsmantels hindern uns keineswegs anzunehmen, dass in Süditalien ansässige Sarazenen mit dessen Herstellung betraut worden waren. Sind ja doch auch die Bezeichnungen der Sternbilder auf dem Bamberger Pallium lateinisch, dessen Muster inschriftlich von einem Sarazenen namens Ismael wenn nicht entworfen, so doch beeinflusst ist.

Die sarazenische Seidenweberei entlehnt ihre Muster teils direkt der Antike, teils dem Byzantinismus, teils dem fernen Oriente. Vom XIII. Jahrhundert ab, mit dem Vordringen der Tataren, wird die Verbindung mit

Ostasien erleichtert, chinesische und japanische Kunstprodukte kommen durch türkische Vermittlung immer zahlreicher nach Europa. In der Weberei der Sarazenen tauchen absonderliche Formen auf, die wir uns gewöhnt



Aus einem Florentiner Gemälde vom Jahre 1373 (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

haben, mit der Gotik zu verknüpfen, weil sie uns auf Gewändern und Wanddekorationen gotischer Kirchen entgegentreten, obwohl sie mit gotischem Stile nichts gemein haben. Sie sind durch Vermittlung Italiens, für welches die Gotik nur eine Episode bildete, die nicht imstande war, sich ihre eigene, alle Gebiete umfassende Kunstsprache zu bilden, über die Alpen gedrungen: die Flammen- und Strahlenmuster, die drei Kugeln der Shingonsekte, Löwen, die mehr wie Hunde stilisiert sind, verschiedene Tiere, die in Ostasien heimisch sind und zufällig auch in der christlichen Symbolik eine Rolle spielen, wie Hirsche, Rehe, Pelikane, Störche und andere Vogelarten. Dazu kommt — gleichzeitig mit der Emanzipation der heimischen Flora durch die Gotik — naturalistisches Pflanzenwerk und helle Farben, besonders ein saftiges Grün. Es ist in einzelnen Fällen kaum möglich, die sarazenischen Stoffe von ihren norditalienischen Nachbildungen, die seit dem XIII. Jahrhundert in Lucca, Venedig, Genua, später auch in Florenz hergestellt wurden, auseinanderzuhalten. Noch schwerer ist es, die älteren Fabrikate dieser selbst zu trennen, da die Muster an einem Orte im Laufe der Zeit wechselten. Im allgemeinen weist man Lucca die zarten, frei verteilten Muster zu, während sich Venedig enger an Vorbilder des näheren Orientes hielt und Genua die üppigen Prachtstoffe bevorzugte. Später galt gerade Venedig für die vornehmste Stätte des Luxus.

Im XV. Jahrhundert flutet der Naturalismus, zuerst im Oriente, merklich zurück. Schon vorher hatte sich eine Ornamentform entwickelt, welche für die Weberei dieselbe Bedeutung erlangen sollte, wie der Akanthus für die Architektur, nämlich das Granatapfelmuster. Ihm ist einer der interessantesten und am besten durchgearbeiteten Abschnitte des Buches gewidmet. In den Schatzverzeichnissen taucht es als „Pinienapfel“ zuerst bei orientalischen Importen des XIV. Jahrhunderts auf. Seine Grundform ist bekanntlich die

griechische Palmette. Auf die Antike geht auch die Blattform auf Tafel 146 (Hintergrund einer Anbetung der Könige auf einem flandrischen Gobelin im Museum zu Bern) zurück, die aber auch sonst, zum Beispiel auf Kapitellen



Gemaltes Antependium aus Florenz. Letztes Viertel des XV. Jahrhunderts (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

von San Marco in Venedig, auf Grolier-Bucheinbänden und anderen vorkommt. Es ist kein Zufall, wenn Dreger sie auch auf römischen Mosaiken gefunden hat, denn es handelt sich auch hier um eine in der spätrömischen Kunstindustrie häufige Erscheinung, um eines der beliebtesten Elemente der sarazenischen Arabeske, welches später von der abendländischen Kunst wieder übernommen wurde.

Im Norden entwickelte sich unterdessen die Stickerei immer glänzender. Im Mittelalter war das „Opus anglicanum“ berühmt, das schon in einem Schatzverzeichnisse von St. Peter in Rom vom Jahre 1295 genannt wird, und nach Franz Bock im wesentlichen durch die Verwendung von Gold- und Silberscheibchen verschiedener Form und Grösse gekennzeichnet wird. Schnütgen sieht dagegen in ihm das Verfahren, Figuren auf einen eigenen Stoff zu sticken, auszuschneiden und auf Goldgrund aufzunähen. Der die Zeichnung füllende Goldfaden folgt bei der Stickerei den Umrissen, läuft also gleichsam schneckenförmig zusammen und wird durch seidene Überfangstiche niedergehalten. Farbige Seidenfäden wurden zur Füllung der Flächen nur ausnahmsweise, besonders bei Köpfen und Händen gebraucht. Andere halten das Opus anglicanum nur für eine besondere Art des Stiches, eine Ansicht, die ich nicht teile, weil das Mittelalter für blosse technische Finessen keinen Sinn hatte. Wahrscheinlich wechselte im Laufe der Zeit der Name den Begriff. Dreger neigt zu der Annahme, dass man damit eine Zeitlang im Norden die ersten Versuche der Abschattierung farbig gestickter Flächen bezeichnen wollte, da die Entwicklung dort tatsächlich im Gegensatze zum Süden dahin drängte. Dieser legte in Nachahmung des Mosaiks den Hauptwert auf die prunkvolle Wirkung blanken Goldes, jener folgte der Malerei, von der primitiven Epopöe des Teppiches von Bayeux bis zu den Wunderwerken der burgundischen Messgewänder*, für deren Entwurf Max

* Im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.



Aus einem Gemälde des Palma giovine im Dogenpalaste zu Venedig (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei", Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei

Dvořak keine Geringeren als die Brüder van Eyck selbst in Anspruch nimmt. Der in ihnen am vollendetsten zum Ausdruck kommende sogenannte Lasurstich gemahnt ja unverkennbar an die goldgehöhten Miniaturen burgundischer und französischer Buchmaler. Ich habe diese Technik bei der Besprechung des Messgewandes von Erkelenz in der Denkschrift des Aachener Museums 1903 eingehend behandelt und dabei einige einschlägige Fragen, wie die des „or battu" und des Unterschiedes zwischen burgundischer und kölnischer Bildstickerei der späten Gotik in einem teilweise von Dreger abweichenden Sinne erledigen zu müssen geglaubt. Ich halte jenen nicht für einen nach Vollendung der Stickerei plattgeschlagenen Goldfaden, sondern für den metallisch umwickelten Seidenfaden, welcher zu Ende des XV. Jahrhunderts das Häutchengold verdrängte.

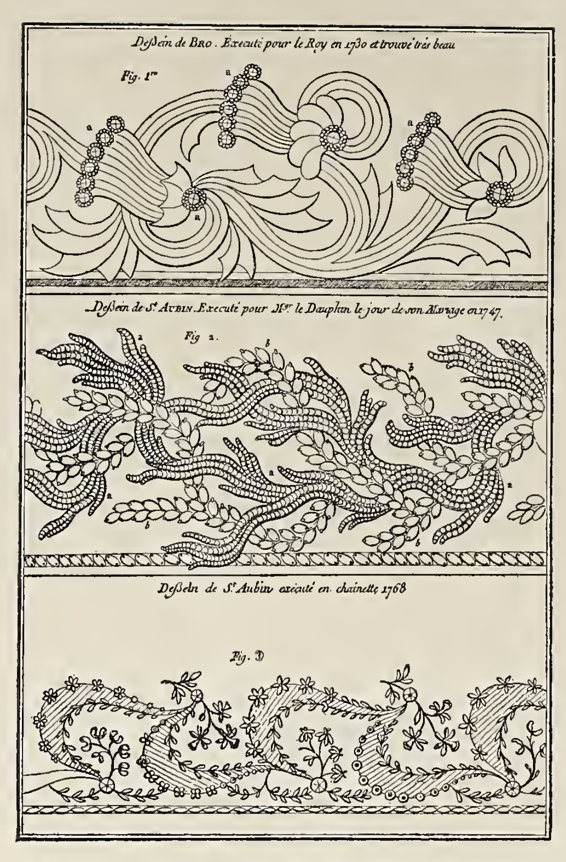
In der Renaissance vollzieht sich die Emanzipation der europäischen Weberei vom Oriente. Es setzt jene vielgestaltige individuelle Entfaltung ein, deren Reichtum bis ins XIX. Jahrhundert hinein vorhält. Die Levante tritt als Exportland für fertige Seidengewebe fast ganz zurück, dagegen erhält die Arabeske im Zierwerke der Kleinmeister eine neue, besonders in Stickereimustern hervortretende Belebung. Ostasiatische Einflüsse tauchen erst im Barockstile wieder auf, jedoch mehr tändelnd-äusserlich in der Abbildung von bezopften Chinesen, als in struktiven Gestaltungen. Viel empfänglicher ist das Rokoko, dessen Wesen kurz und erschöpfend analysiert wird, namentlich



Marmorincrustation der Jesuitenkirche zu Venedig. Anfang des XVIII. Jahrhunderts (Aus Dreger, „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

für Ornamentmotive und Blumenmuster. In seine Zeit fällt die Blüte Lyons, das den Textilstil Europas beherrscht. Aus dem Rokoko beginnen folgerichtig die naturalistischen Elemente, wie die Felsgebilde des Rocaille hervorzudrängen und den Naturalismus des XIX. Jahrhunderts vorzubereiten, mit dessen geistvoller Schilderung der vorliegende Textband schliesst. Dreger sieht in ihm nicht wie die anderen die Auflösung, den künstlerischen Nihilismus, sondern den Schlusspunkt der Entwicklung, wie ihn die Kunst schon einmal in spätrömischer Zeit kennen gelernt hat.

Es war keine leichte Aufgabe, den gewaltigen Stoff streng wissenschaftlich in einem Bande von mässigem Umfange zu behandeln, zumal die innige Verbindung zwischen der Textilkunst und den jeweiligen ökonomischen Verhältnissen fortwährende Rücksicht auf die allgemeinen Kulturzustände forderte. Wenn der Verfasser darin vielleicht hie und da zu weit ging, darf ihm daraus kein Vorwurf gemacht werden, weil sein Werk den Anspruch erheben darf, die erste Textilpublikation zu sein, die aus grossen kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten heraus gearbeitet ist. Die technischen Erläuterungen sind auf das äusserste beschränkt und dem historischen Teile vorangesetzt. Das Schwergewicht liegt auf der Darstellung der stilistischen Entwicklung der Muster, welche im Zusammenhange mit den neueren Errungenschaften der Wiener Schule erfolgt, die ja darin reformatorisch gewirkt hat. Aber selbst bei der Stilanalyse ist Dreger genötigt, sich mit Winken, mit kurzen Hinweisen auf die Abbildungen zu begnügen, die der Leser stets zur Hand haben muss, um durch eigenes Studium den knappen, mitunter geradezu aphoristischen Text zu ergänzen.



Aus Charles Germain de Saint-Aubins „L'Art du brodeur" (1770) (Aus Dreger „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei", Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei)

An die Stelle raumverschwendender Beschreibungen treten wichtige und inhaltsreiche Quellenangaben, namentlich alte Schatzverzeichnisse. Die vorhandene reiche Literatur ist mit Vorsicht benützt, namentlich die Tafelwerke, welche zwar durch Farbenpracht bestechen, aber die Muster oft in subjektiver Anschauung wiedergeben. Die dem Dregerschen Texte beigegebenen zwei Bände Tafeln enthalten zum grösseren Teile Originalaufnahmen von Stoffmustern des k. k. Österreichischen Museums in mechanischer Reproduktion, teils in Farben-, teils in Schwarzdruck. Das Werk, dessen Brauchbarkeit eine sehr sorgfältige Disposition des Inhaltes, sowie ein ausführliches Sachregister erhöhen, wird ohne Zweifel die Textilstudien sehr fördern und zur Popularisierung einladen. Die Ausstattung ist in ihrer vornehmen Einfachheit der k. k. Hof- und Staatsdruckerei würdig, in deren Verlag das Werk erschienen ist.

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER DEKORATIVE CHRONIK. Bei Keller und Reiner sind neue Interieurs von Künstlern der Darmstädter Kolonie, von Olbrich, Cissarz und Haustein ausgestellt.

Olbrich bringt ein Esszimmer, ein Wohnzimmer und einen Billard-Raum.

Gegenüber früheren Werken, die oft einen etwas schwülstigen Weihestil kultivierten oder in schwelgerischen Luxus-Hypertrophien sich gefielen, zeigen diese jüngsten Lösungen Neigung zu einem schlichteren und dabei doch gepflegten Gebrauchsstil.

Das Esszimmer ist für ein Landhaus gedacht. In hellen Pitch pine hat es eine heitere morgenfrische Stimmung. Die Sofabank mit ihrem Bezug aus englischen Leinen, mattrot und weiss, die Stühle mit ihrem Korbgeflechte verbinden sehr glücklich das Rustikale mit dem Komfortmässigen. Originell baut sich die zierliche Kredenz auf mit ihrem vorspringenden Mittelteil und den aparten Türfüllungen aus bernsteingelbem, ornamental geschnittenem Spiegelglas.

Über dem Tisch hängt ein sehr gelungener Beleuchtungskörper, laternenartig, mit übergewölbtem Dach, aus seinen Messingwänden runden sich gleich den konkaven Fensterkabochons der Schiffskabinen grosse Milchglaslinsen, die transparent erglühen, wenn die elektrischen Birnen hinter ihnen brennen.

Die Wohnstube bekommt einen warmen anheimelnden Charakter durch die olive Tönung der Wände und das tiefe leuchtende Braun der Mahagoni-Möbel. Ein Musterstück

für die natürlich-ornamentale Wirkung des Holzes an sich stellt hier der schöne runde Tisch dar. Seine Platte, in verschiedene Felder gegliedert, bietet eine interessante Maserungs-Variation. Hier sieht man, besonders in den Teilen, für die Wurzelholz verwendet wurde, eine Fülle des Linienspiels, die unnachahmlich scheint: Verästungsmotive, die in Wolken schwimmend an Korallengeriffel erinnern, und eine koloristische Abstufung dabei, ein Nuancenreichtum des Gelb und Braun, die fast irisierend über die Fläche spielen.

Gegen diese reiche und dabei delikate Naturkunst wirken die Intarsialeisten, mit denen die Schränke und die Standuhr versehen sind, fatal bunt. Grell ist ihre Tönung und die unruhige scheckige Formensprache mutet ethnographisch mohikanisch an. Aber Ruhe und Sicherheit spricht aus dem Bau der Möbel. Und wieder ist es jener Rundtisch, der eine sehr glückliche Lösung darstellt. Sein tragender Teil, die Stützpfosten, sind nach der Mitte der Platte konzentriert, die Sitzenden spüren nichts von den fatalen Stuhlbeinen. Wie ein mächtiger Pilz steht der Tisch da, breitdachig und festgegründet.

Gelungen sind auch die Sofabänke, die, wenn sie auch hier an die Wand sich lehnen, eigentlich wohl zum freistehen gedacht sind; ihre Rückenlehnen wachsen über den Rücken in die Höhe, aber diese Teile sind luftig ausgeschnitten und wenn dies Möbel, seitlich an den Fenstermittelpfeiler sich schliessend, frei in das Zimmer sich streckt, so wirkt es bei aller Bequemlichkeit doch nicht massig, lichthemmend, es bildet keine strenge Scheidewand, sondern es sieht gewissermassen aus wie ein leichtes lichtes Gitter.

Den Preis verdient der Billardsaal. Grosszügig beherrscht ihn das wuchtige Billard, aus dunklem Holz gefügt. Es lastet auf schweren kurzstämmigen Pfosten, die am Fussende mit derbem Kupferbeschlag beschuht sind.

Das Schwere und Wurzelnde des Baues wird mit feinem Gefühl nach oben gemildert. Auf einem unerschütterlichen Fundament soll sich nur ein leichterer Tummelplatz der spielenden Bälle breiten, das scheint die Idee. Daher wurde für die Farbe des Tuches, das sich über die Platte spannt, ein weiches Grau gewählt. Als Übergang vom unteren zum oberen Teil zieht sich ein farbiger Intarsiafries um den Rahmenrand, der freilich, ähnlich wie im vorigen Zimmer, etwas bunt wirkt. Geschickt ist die Beleuchtung. Ein flacher Kasten mit durchbrochenem Metallrand, der mit grünem Glas hinterlegt ist, hängt über dem Billard. Er birgt die elektrischen Birnen, er sammelt ihr Licht nach unten auf die graue Fläche und blendet es nach den Seiten ab. Der Tisch liegt so in vollem Licht, der Raum selbst erscheint angenehm gedämpft.

Das übrige Mobiliar zeigt tiefe und sesshafte Behaglichkeit, Herrenhaus-Komfort. Dem Billard gegenüber baut sich ein Hochsitz auf, langgestreckt, in der Art einer Cassabanca, mit braunem Hirschleder bezogen, von Pfeilerschränken flankiert, die als Ständer für die mit Elfenbein und Perlmutter eingelegten Queus dienen.

Dann gibt es hier rundgebuchtete Sessel, an altspanische Vorbilder erinnernd, hochlehnig, die ihre Rückenlehne wie einen Mantel um den Sitzenden runden. Auch sie sind mit Wildleder bezogen. Ihr äusserer Körper ist ein Leistengefüge und es ergibt eine gute Wirkung, wie das Leder zwischen dem Durchbruch des Stabwerkes hindurch schimmert.

Cissarz stellt ein Schlafzimmer aus. Geschmack hat seine Farbenstimmung. Das Holz in weichem, mattem Gelb und dazu der Silberton der Beschläge und das sanfte Grau der Kacheln, die sparsamen Karo-Intarsien auf der Paneelrückwand der Betten und die seidenen in einem elliptischen Muster gesteppten Daunendecken. Ausgeklügelt und wenig organisch ist das Gesims der Toilettenschränke. Es baut sich pyramidenstufig auf, und es hat etwas spieleriges, es ist nicht konstruktions-ästhetisch, es ist ein Baukastenscherz.

Einen guten Einfall bemerkt man an den Nachttischen. Sie haben ein verglastes Fach für die Uhr, das ein bequemes Zeiterkennen ermöglicht, ohne dass das Ticken stört.

Am wenigsten erfreulich präsentiert sich das Interieur von Haustein. Es zeigt jene dekorative Abart, die krampfhaft ausgedacht und ergrübelt wirkt, statt den Reiz des frei, glücklich und selbstverständlich Erwachsenen zu geben.

Haustein baut einen ungefügen Sofakasten, dick und gedrungen wie für ein Blockhaus, und als Material für dies mammuthafte Gestell wählt er ein Holz in zarter, heller Farbe und er bezieht es mit cremegelbem einfarbigen Atlas, der straff gespannt wie glasiert erscheint, so straff, dass man fürchtet, die Haut müsse platzen. Als Schmuck wird den Rückenteilen eine Stickerei mit rotleuchtenden paillettenartigen Effekten zu teil, eine Flimmerdekoration. Diese Sitzmöbel scheinen ihre Einkleidung von Frauentoiletten, aber nicht von geschmackvollen, gelernt zu haben.

Das mühsame, um jeden Preis originell sein Wollende erkennt man auch an den Verzierungen der Möbel, die nicht organisch aus ihrem Bau sich ergeben und wirkungs- und ausdrucksvoll sind, sondern nur Randeinfälle.

Noch ein Raum verdient in dieser Keller- und Reiner-Ausstellung genannt zu werden, die Halle, in der jetzt Max Klingers „Drama“ aufgestellt ist.

Mit weisem Takt ist hier alles schmückende Kleinwerk vermieden und nur eines galt, eine stille gesammelte Stimmung zu schaffen.

In weichem lichten Grau schimmert der Raum. Die Wände sind glatt bespannt, an ihnen ziehen sich gestühlartig Sitzbänke entlang, gleichfalls grau, mit tief roten Sammetkissen locker belegt und an dem Rand mit grossen gehämmerten Nägeln beschlagen.

Frei mitten im Raume ragt das Bildwerk.

Klinger nannte es „Drama“, ein Kommentar erzählt, dass die Plastik als eine Verherrlichung des Freiheitskampfes der Buren geplant wurde. Man braucht solche Erklärungen und Auslegungen kaum und man kann diese Gruppe in ihrem machtvollen Ausdruck des Ringens und der angespannten Kraft stark und tief empfangen, ohne dass man die rein stoffliche Neugierde, um was der Mann auf dem Felsen kämpft, zu befriedigen braucht.

Der Mann auf dem zerklüfteten Felsen, die Athletengestalt zur höchsten Kraftentfaltung gespannt, erscheint als ein Gegenbild des Siegfried der Nibelungen Not, der das Schwert aus der Esche reisst. Auf dem Felsen stemmt er sich gegen den Baum und Arm und Faust recken sich zu etwas Gewaltigem auf; die Kraft, die einen Urwaldstamm entwurzelt, strafft sich in diesen Armen. Und darüber das Haupt, dessen Züge sprechen, dass diese Kraft und Gewalt der kolossalen Glieder kein rohes zerstörerisches Element ist: — das Haupt des Prometheus über dem Titanenkörper, auf einem Felsplateau ein Gewaltiger, dessen Seele und Körper sich zu einer letzten ungeheuren Tat erheben, ein Wesen voll Sturm und Drang, als sollte es sich selbst zersprengen —, so kann man dies Werk betrachten und das weite Wort Drama, das keine einengenden stofflich begrenzenden Schranken zieht, ist ein gutes Motto dafür.

Die Grosskulptur hätte vielleicht noch machtvoller gewirkt, wenn Mann und Fels allein gewesen wären.

Klinger aber brachte noch zwei weibliche Figuren an am Fusse des Steines, die eine mit wunderbarem Kopf, doch in der Gestaltung im Verhältnis zu dem Stein nicht glücklich. Sie wächst nicht heraus aus dem Felsen, sondern sie sitzt sehr gezwungen und gequält an ihm, und das eine Bein erweckt die fatale Vorstellung, als habe es aus Mangel an Platz sich einen Schlupfwinkel in dem Stein gewühlt; es steckt darin wie in einem Block gespannt. Die andere Frauengestalt, als Akt sehr schön, ist vielleicht allzu ornamental für die sonst so natürliche Behandlung des Körpers um den Fels rücklings herumgelegt.

Doch über all solchen Einwänden ragt überlegen und gross die Kraft und die Herrlichkeit des einsamen Kämpfers auf der Höhe.

* * *

In Berlin kommt es allmählich auf, dass sich reiche Private von Künstlern einrichten lassen. Leider nur zu selten in Eigenhäusern. So erfreulich der Fortschritt in der Erkenntnis ist, so sehr ist das Halbe der Massregel zu bedauern. Künstlerisch einrichten heisst nicht Möbel entwerfen, sondern Raumkunst treiben. In der Mietswohnung aber ist dazu

fast keine Gelegenheit, man muss mit allem Vorhandenen rechnen. Decke und Wände kann man korrigieren, aber die Fenster, die nicht Glieder der Wandarchitektur, sondern klaffende Mauerlöcher sind, können nicht nachträglich organisch ausgebildet werden, sondern ihre tapetenbeklebte Einfassung muss, um nicht störend zu wirken, mit Stoffen förmlich maskiert werden, was ein direkter Widerspruch ist zu der Praxis, die sonst in einem modernen Interieur angewendet wird. Die Türen sind selten gut und sitzen selten an der zweckmässigen Stelle, auch sie zerreissen meistens die Wände, und die Klinken sind in einem Zimmer, dessen Möbel schöne schlichte Beschläge aus reinem Material haben, ein Hohn. Der Rest wird einem Raum meistens durch den „farbenfreudigen" Majolika-Ofen mit Figuren und Aufsätzen gegeben. Zentralheizung erspart diese Gräuel, aber auch nur, wenn sie unter dem Fenster unsichtbar angebracht ist. In sehr teuren Berliner Wohnungen kommt es aber auch vor, dass solch braungestrichener Holzkasten mit roh kannelierten Pilastern und gelbem ausgestanzten Gitter frei an der Wand steht und eine Ecke völlig ruiniert.

Es ist für Künstler, die ihre Aufgabe in Ganzheit anzusehen gewöhnt sind, ein undankbares Geschäft, für solchen Rahmen geschmackvollen Inhalt zu schaffen. Sie können da eigentlich nur Einzelleistung schaffen und selbst ihr Bestes muss Stückwerk bleiben.

In solche Lage kam August Endell, der phantasievolle Schöpfer des „Bunten Theaters", der eine Wohnung im Berliner Westen mit all ihren Untugenden künstlerisch veredeln sollte. Gerade Endells Formensprache in ihren pittoresken Einfällen, ihrer Nuancenfülle, braucht absolute Einheit, sie verträgt am schlechtesten die Nachbarschaft der rudimentären Elemente aus der Mietshausarchitektur. Auf Raumgestaltung musste von vornherein verzichtet werden, nur in der Bildung der Einzelstücke konnte sich Endell betätigen.

Überraschendes und Anregendes gelang ihm. In sehr glücklicher Weise fand er diesmal — nicht immer traf er das so — die Mischung von schlichter Konstruktion mit einer sparsamen aber ganz erlesenen Schmucktechnik. Grossen Takt bewies er in der Disposition des Ornamentalen und seine Zierrate sind von einer Originalität, von einem seltenen Reichtum des Einfalls, der keinem Vorbild tributpflichtig ist. Man denkt bei diesen Beleuchtungskörpern, diesen Holzdurchbruchfigurationen, diesen Intarsien und Kerbschnitzmotiven, an die vielgestaltete Welt der Tiefsee, an Korallenverästungen, an Algenschlingwerk, an Seesterne und Muschelfiligran, aber nicht naturalistisch, nicht als Kuriosität tritt das auf, sondern frei erworben, mit überlegener Hand variiert, am richtigen Platz angesiedelt, sitzt dieser Schmuck in schöner sicherer Selbstverständlichkeit organisch gehörig im Gerät und Möbel.

Besonders mannigfaltig bildet Endell die kleinen Säulchen aus, die er gern als Träger benützt, vor allem bei den Ecksofas, deren überragendes Schaubrett-Panneel wie ein Arkadengang mit Dach und Säulen — ein guter Nischenrahmen für die Bibelots — angelegt ist.

Ihre Kapitäle, oft matt versilbert, sind immer wechselnd, wie Flügel wachsen sie aus, oder kolbig, oder korallenschossig, aber immer geben sie den Eindruck des lebendigen Erwachsenseins.

Schön sind Endells Intarsien. Im Toilettenzimmer hat er eine Komposition von Schrankkästen geschaffen, glatt, ganz schlicht im Gefüge, nur körperhaft, dabei von bewegtem Reiz durch die kostbare Einlegearbeit. In tiefleuchtendem Mahagoni schwimmen frei, wie hingestreut, in japanischer Leichtigkeit graziöse zackige, spriessende Ornamente aus seegrün geflammtem goldgeäderten Holz und schimmernder Perlmutter von einem transluciden Glanz, als strahlten Tiffanyfüllungen.

Das hervorragendste Stück der Einrichtung aber ist die grosse Kredenz des Speisezimmers. Geräumig, wie selten ein Buffet und dabei von einer Proportionsdelikatesse, dass dies riesige Möbel leicht und anmutig im Raum steht. Es ist ein gutes Beispiel für die

Mischung aus Schmuck und Schmucklosigkeit. Zwei Pfostenschränke flankieren, zwischen ihnen buchtet sich das Mittelstück im Halbbogen nach innen. Vom schwarzgrauen Holz, seitlich gerahmt, leuchtet seine gewölbte Glaswand, die noch durch schmale mattsilberne Leisten geteilt ist, hell mit ihrer Füllung des silbernen Gerätes auf dunklem Hintergrund, auf. Ein Dach spannt sich darüber, über dem Mittelteil hohl in Muldenform — proportional dem Rondell, das es bedeckt — über den Seitenschränken gerade sich abflachend und links und rechts breit darüber hinwegragend wie ein Florentiner Dach. Ruhevoll gesammelter Eindruck kommt daraus.

Die Türen der beiden Pfeilerschränke sind als ästhetischer Kontrast zu dem gläsernen Bild des Mittelbaues ganz aus Holz, schlichte glatte Fläche, nur in dem oberen Teil ist gleich einer Vignette ein rundes Zierstück ausgeschnitten, spielendes Holzfiligran, so phantasievoll, dass man es nur mit dem unerschöpflichen Nuancenreichtum japanischer Schwertstichblätter vergleichen kann.

Eine mattblaue Platte liegt hinter diesem Durchbruch. Und die grossen ruhigen Linien dieser Architektur bekommen durch dies Capriccio einen pikanten Accent und Grau, Blau und Silber verklingen zu einer delikaten Einheit. Felix Poppenberg

HANDWÖRTERBUCH DER TEXTILKUNDE VON MAX HEIDEN. Man kann wohl sagen, dass es kaum ein Gebiet des Kunstgewerbes gibt, das gleiches künstlerisches, wissenschaftliches und praktisches Interesse beansprucht, wie die Textilkunst. Die Textilindustrie stellt nicht nur zeitlich das erste Grossgewerbe dar, sondern ist auch heute noch, wenigstens unter den künstlerischen Betrieben, der ausgedehnteste.

Trotzdem fehlten uns bis vor kurzem eigentlich die wichtigsten Übersichtswerke auf diesem Gebiete. Es ist ja gewiss schon manche Einzelfrage in beachtenswerter Weise aufgeworfen oder gelöst worden; aber es ist doch immer von Zeit zu Zeit nötig, den Versuch eines Gesamtüberblickes zu unternehmen, da sonst das richtige Mass und der Zusammenhang der Einzelheiten verloren geht.

Auf rein kunstgeschichtlichem Gebiete mit besonderer Betonung des entwicklungsgeschichtlichen Momentes ist dieser Versuch in der letzten Zeit vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gemacht worden; in lexikalischer Form sucht Max Heiden* das Wissenswerteste zusammenzufassen. Es ist eine Arbeit, die sich sowohl an Historiker, Museumsbeamte, Kunstfreunde als Praktiker wendet, und es möge gleich vorausgesendet sein, dass wohl jeder dabei zufrieden gestellt werden wird.

Auf mehr als 650 Grossoktavseiten ist ein geradezu erstaunlich umfassendes Material zusammengetragen und durch zahlreiche Abbildungen erläutert, die, wenn auch klein, für den Zweck erster Instruktion völlig genügen. Gerade zur Vermittlung der Fachliteratur ist das Werk von besonderer Bedeutung.

Da der Verfasser des „Handwörterbuches" durch viele Jahre Vorstand der grossen Textilsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums war, braucht er sich keineswegs darauf zu beschränken, die vorhandene Literatur auszunützen, was er wie gesagt mit allem Rechte in vollem Masse getan hat; sondern er kann vielfach auch von seinen eigenen Erfahrungen beitragen.

Doch sind die Artikel immer möglichst sachlich gehalten, deuten manchmal in ganz objektiver Weise auch einander entgegenstehende Meinungen an.

Natürlich können die grösseren historischen und stilistischen, sowie auch die schwierigeren technischen Fragen nicht ganz klar werden; aber das zu erwarten, wäre auch ein unbilliges Verlangen an ein Lexikon, das vor allem rasche Aufklärung über möglichst viele Einzelheiten bieten soll.

Es mag ja manche Kleinigkeit fehlen, auch irrig sein, auch mag man vielleicht manche historische und stilistische Erscheinung anders auffassen können, und der Referent hat

* Max Heiden, Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker. Stuttgart (Ferdinand Enke), 1904. Preis 20 Mark.

das in dem oben genannten Werke des Museums auch bisweilen getan; trotzdem kann auch jemand, der sich schon jahrelang mit dem Gebiete beschäftigt hat, noch nützliche Aufklärung aus dem Werke erlangen.

Einzelne besonders gute Abschnitte hervorzuheben — der Unterzeichnete konnte natürlich nur Stichproben machen — hat hier wohl keinen Zweck. Auch möchte der Unterzeichnete nicht in den Fehler mancher Rezensenten verfallen, die es für ihre Hauptaufgabe halten, zu zeigen, dass sie die Sachen selber weit besser gemacht hätten. In Wirklichkeit greifen sie aber irgend einen Abschnitt heraus, den sie zufällig gerade kennen, und lassen über 5 bis 6 Punkte den Leser ganz vergessen, dass sie an 995 unter 1000 Punkten nichts auszusetzen fanden.

Ich möchte also nicht in den Verdacht solchen Beurteilens kommen, sondern nur anregen, dass in nicht zu ferner Zeit, bis zu einer Neuauflage vielleicht sogar wiederholt, kleine Ergänzungshefte erscheinen sollten, die, dem Fortschritte der wissenschaftlichen Erfahrung und der Technik entsprechend, kleine Verbesserungen und Ergänzungen zu bringen hätten. Ich denke überhaupt, dass bei allen umfassenderen Arbeiten etwa ein Jahr nach dem Erscheinen ein Ergänzungsheft oder -band folgen müsste, die, angeregt durch vernünftige öffentliche oder private Kritiken, Irrtümer und Missverständnisse aufklären, Ergänzungen bringen sollten.

Durch solche Aussicht möge sich niemand vom Erwerben eines Werkes zurückhalten lassen, sondern er möge eher dazu ermuntert werden; denn er weiss dann, dass er ein Werk empfängt, dessen Wert sich erhält. Allerdings gilt dies Ergänzen durch Fortsetzungen eben nur von umfassenderen Arbeiten und vor allem von Arbeiten, bei denen die Grundlage gut ist. Auf jeden Fall ist dies Werk auch jetzt schon, bei seinem ersten Inslebentreten, im höchsten Grade zu empfehlen. Dreger

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHT. Seine k. und k. Apostol. Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 31. Oktober d. J. das Mitglied des Kuratoriums des Österreichischen Museums, Professor an der Kunstgewerbeschule in Prag, Oberbaurat Friedrich Ohmann zum ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien allergnädigst zu ernennen geruht.

VORTRÄGE IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM IM WINTER 1905. Von Mitte Januar bis März werden im Österreichischen Museum an Mittwoch- und Freitag-Abenden folgende Vorträge stattfinden: 1. Sektionschef Dr. Wilhelm Exner: „Über europäische Museen“ (3 Vorträge). 2. Direktor Dr. Justus Brinckmann (Hamburg): „Über japanische Kunst“ (2 Vorträge), im Zusammenhange damit ein Vortrag des Leiters der k. k. Lehr- und Musterwerkstätte für Korbflechterei Gustav Funke: „Das Bambusrohr und seine Verwendung.“ 3. Vizedirektor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching: „Über Barocke“ (5 Vorträge). 4. Kustos Dr. Moriz Dreger: „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei im Mittelalter und in der Neuzeit“ (5 Vorträge).

Ausserdem veranstaltet die Direktion des Österreichischen Museums von Mitte Januar bis März an Sonntag-Nachmittagen zwei je 5 Vorträge umfassende volkstümliche Museumskurse, und zwar: 1. Kustos-Adjunkt Dr. August Schestag: „Über Barock, Rokoko und Louis-XVI-Stil in Frankreich, Deutschland und England.“ 2. Vizedirektor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching: „Klassizismus und Romantik.“

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate November von 8201, die Bibliothek von 1963 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BRAUN, E. W. Joh. Christ. Kundmann als Quelle für die Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

C. B. Fiori, ortaggi e natura morta. (Arte ital. dec. e ind., XIII. 4.)

CLARK, E. E. A Handbook of Plant Form. 100 Plates. 8°. London, Batsford. 5 s.

CZAKÓ, E. Japanische Schablonen aus dem Kunstgewerbemuseum zu Budapest. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Sept.)

DAY, L. F. Ornament and its Application. 8°. p. 352. London, Batsford. 8 s. 6 d.

Enquete, Eine österreichische, betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 244.)

Festschrift der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale, anlässlich ihres 50jährigen Wirkens herausgegeben. 101 S. gr. 4°. Wien, W. Braumüller in Kommission. M. 10.

GERLAND, O. Die Werke der Kleinkunst in der Kirche zum heiligen Kreuze zu Hildesheim. (Kunstgewerbeblatt, Nov.-Dez.)

GRASSET, E. Les Bordures. (Art et Décoration, Nov.)

GYÖRGYI, K. Der Dilettantismus in den dekorativen Künsten. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Sept.)

HAMPE, Th. Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance I. B. XXXIV, 618 S. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge, XI. Band.) 8°. Wien, K. Graeser & Co. M. 18.

HIRN, Y. Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung. Aus dem Englischen von M. Barth. VIII, 338 S. gr. 8°. Leipzig, J. A. Barth. M. 9.

HOCHEDER, C. und A. WIENKOOP. Zur Umgestaltung des architektonischen Unterrichts an Baugewerkschulen. (Deutsche Bauzeitung, 91.)

Kirche, Die. Zentralorgan für Bau, Einrichtung und Ausstattung der Kirchen. Herausgegeben von H. v. Kulmsieg. Okt. 1903—Sept. 1904. 12 Hefte. gr. 8°. Gr. Lichterfelde, Verlag der Kirche. M. 10.

KRALIK, R. Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst. 3 Vorträge. 107 S. gr. 4°. Wien, A. Schroll & Co. M. 2.50.

LANGE, K. Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung. (Kind und Kunst, Okt.)

Linie, Die moderne. Herausgeber Adolf Wendler. 1. Bd. 6 Hefte. (1. und 2. Heft 16 S. mit Abbildungen und Tafeln.) Fol. Leipzig, G. Hedeler. à 80 Pfg.

OSBORN, M. Kindliche Modellierarbeiten. (Kind und Kunst, Nov.)

PIETSCH, L. Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus. Berlin. Aus Anlass seines 25jährigen Bestehens. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

RAMBERG, G. Öffentliche Kunstpflege. 56 S. gr. 8°. Wien, Manz. M. 1.20.

RHEAD, G. W. The Treatment of Drapery in Art. 8°. p. 136. London, G. Bell. 6 s.

RIEGL, A. Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. III. 65 S. 4°. Wien, Braumüller. M. 1.60.

SCHLICHT, H. Kunstgewerbliche Ornamentik. 24 photolithographische Tafeln. Folio. Leipzig, Gilbers. M. 12.

SCHLICHTING, M. Staat und Kunst in Preussen. 20 S. gr. 8°. Stuttgart, Union. 60 Pfg.

SCHUR, E. Individuum und Gesamtheit. Intime Kunst und dekorative Kunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BELLODI, R. La casa di Giovanni Boniforti a Mantova. (Arte ital. dec. e ind., XIII, 4.)

BUCHWALD, C. Schlossportal und Grabdenkmäler der Kirche in Mondschütz. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

BURGEMEISTER, L. Das Haus zur Goldenen Krone. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

Denkmalentwürfe von Wilhelm Kreis in Dresden. (Deutsche Bauzeitung, 91.)

Designs for Labourers Cottages. (The Studio, Nov.)

DIETRICH, W. Beiträge zur Entwicklung des bürgerl. Wohnhauses in Sachsen im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Mit 142 zum Teil farbigen Abbildungen. IV, 83 Seiten gr. 4°. Leipzig, Gilbers. M. 7·50.

DIRCKS, R. Auguste Rodin. 4°. p. 80. London, A. Siegle. 10 s. 6 d.

FRANK, W. Ein neues Grabmal von Hermann Obrist (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

HARTWIG, R. Zu den Octavius-Reliefs. (Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Instituts, 2. Heft.)

HERRMANN, P. Das Treppenhaus im königlichen Albertinum zu Dresden. 16 Seiten mit 4 Tafeln 8°. Berlin-Charlottenburg, Amelang. 50 Pfg.

Beautiful Houses and their Designers. Mr. Mortimer Mempes in his Artistic Home. (The House Beautiful, Nov.)

Anciens Interieurs luxembourgeois et hollandais. (Le Cottage, Sept.—Okt.)

KUZMANY, K. M. Leopold Bauer, seine Absichten und seine Werke. (Dekorative Kunst, Dez.)

LUX J. A. Edle Plastik. Eine Studie über Franz Metzner. (Der Architekt, Dez.)

— Das Kinderzimmer. (Das Interieur, Nov.)

Maison démontable autrichienne, Une (Schönthaler und Söhne). (Le Cottage, Sept.-Okt.)

MESS, Cl. Der Römer in Frankfurt am Main. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 11 ff.)

PATRONI, G. Il trono di Venere. (Arte ital. dec. e ind. XIII, 6.)

PILLET, F. J. La technique d'Auguste Rodin. (Bulletin de L'Art pour tous, 224.)

— Le Décor d'architecture au théatre. — Philippe Chaperon, éléve de Cicéri. (Bulletin de L'Art pour tous, 225.)

REYNOLD, G. de. Sainte Élisabeth (Souvenir du vieux Fribourg). (Fribourg artistique, 4.)

RHODE, A. Alt-Bremer Bauten. (Wiener Bauindustriezeitung, 1.)

RICCI, C. L'Abride di S. Vitale in Ravenna. (Arte ital. dec. e ind., XIII, 3.)

Sammlung von Stuckdecken in moderner Richtung mit besonderer Berücksichtigung der jetzt beliebten älteren Stilarten. 100 Blatt Fol. Berlin, M. Spielmeyer. M. 60.

SAVELS, C. A. Der Dom zu Münster in Westfalen Mit 2 Karten und 87 Abbildungen auf 17 Lichtdrucktafeln und im Text. 72 Seiten, gr. 4°. Münster, Regensburg. M. 6.

SCHMIDKUNZ, H. Zur Ästhetik der Verkehrsbauten. (Der Architekt, Nov.)

SCHMOHL, P. und G. STAEHELIN. Barockbauten in Deutschland. Nach photographischen Naturaufnahmen in Lichtdruck. 5 Lieferungen. 1. und 2. Lieferung, 32 Tafeln. Fol. Stuttgart, C. Ebner. à M. 10.

SCHNEIDER, R. v. Athena Parthenon aus Carnuntum. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts, 2. Heft.)

STEFFEN, H. Münchener Architekturen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. (Allgemeine Bauzeitung, 4.)

TITTRICH, C. Zur Frage der Umgestaltung des Karlsplatzes in Wien. (Deutsche Bauzeitung, 93.)

WERNER, H. Die Metzendorf-Häuser an der hessischen Bergstrasse. (Dekorative Kunst, Dez.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BERTHIER, J. J. Le nouveau vitrail de Saint-Nicolas. (Fribourg artistique, 4.)

BUSS, E. Der Bilderschmuck im Schweizerhaus. Vortrag. 42 S. gr. 8°. Zürich-Selnau, E. Leemann. 30 Pfg.

GÜMBEL, A. Ein neuer Wolgemut-Altar in Feuchtwangen. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 5.)

HINTZE, H. Schlesische Miniaturmaler des XIX. Jahrhunderts. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

LEVETUS, A. S. Koloman Moser. (The Studio, Nov.)

MATTHAEI, A. Moriz von Schwind. Rede. Mit einem Verzeichnis der wichtigsten Arbeiten Schwinds. 53 S. gr. 8. Kiel, Lipsius und Tischer. 4°. M. 1.

MÜNSTERBERG, O. Altjapanische Lackarbeiten. (Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, 49. Jahrgang, Nr. 2.)

OSTWALD, W. Malerbriefe, Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei VIII, 165 S. 8° Leipzig, Hirzel. M. 3.

PRELLER, d. Ä. Fdr. Bilder zur Odyssee, Gemälde im Museum zu Weimar. Nach den farb. Kopien Frdr. Preller d. J. herausgegeben vom Kunstwart. 16 Bl. m. IV S. Text. Fol. München, G. D. W. Callwey. M. 3.

— d. J. Frdr. Bilder zur Ilias. Nach den Originalzeichnungen. Herausgegeben vom Kunstwart. 12 Bl. m. III. S. Text. Fol. München G. D. W. Callwey. M. 2·50.

SERVAES, F. Ferdinand Hodler. (Kunst und Künstler. Nov.)

Stuck, F. Kunstholzschnitt nach Werken des Meisters mit Begleittext von Aemil Fendler. 20 Tafeln m. 11 S. illustr. Text. Fol. Leipzig J. J. Weber M. 10.

SUIDA, W. Studien zur Trecentomalerei. (Repertorium für Kunstwissenschaft 5.)

TROST, A. Die Hochzeit des Figaro von Moriz von Schwind. (Die Graphischen Künste, XXVIII, 1.)

TSCHEUSCHNER, K. Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts in ihrer Wechselbeziehung. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 5.)

WILLIAMSON, G. C. How to Identify Portrait Miniatures. Illustr. 8° p. XIX, 126. London, G. Bell. 6 s.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

CRAIG, E. G. Über Bühnenausstattung. (Kunst und Künstler, Nov.)

DENGLER, G. Technik der kirchlichen Stickerei. (Aus „Kirchenschmuck".) 16 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Regensburg, J. Habbel. 80 Pfg.

DOBERT, P. Etwas über Soutachestickereien. (Innen-Dekoration, Nov.)

ELLWANGER, W. E. The Oriental Rug. 8°. London, Gay & Bird. 10 s.

ERBEN, W. Über die Behandlung alter Fahnen und Standarten. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 8.)

FORRER, R. Antike Bucheinbände von Achmim-Panopolis. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

LEISCHING, Jul. Das Messgewand von Tattenitz. (Mitteilungen des Mähr. Gewerbemuseums, 20.)

STEINER, E. „Unser" künstlerischer Bucheinband. (Archiv für Buchgewerbe, Okt.)

STRANGE, E. F. Needlework at the Liverpool School of Art. (The Studio, Nov.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

COLLIJN, J. Zwei Kupferstiche des Meisters mit den „Bandrollen" in der königlichen Universitätsbibliothek zu Upsala. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 5.)

BRAUN, E. W. Adolf Zdrasila. (Die Graphischen Künste, XXVII, 4.)

DODGSON, C. Zum Holzschnittwerk Schäufeleins. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1905, 1.)

— D. Y. Camerons Radierungen. (Die Graphischen Künste, XXVII, 4.)

HAENEL, E. Georg Dahn. (Die Graphischen Künste. XXVII, 4.)

HEILBUT, E. Edward Gordon Craig. (Kunst und Künstler, Nov.)

KÜHN, P. Nicola Perscheid und die bildnismässige Photographie. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

ROZSNYAI, K. V. H. Ex-libris. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, Sept.)

RULAND, C. Die Radierungen Friedr. Prellers. Zum 100. Geburtstage, 25. April 1904. 36 Seiten gr. 8°. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger. M. 1.

SCHREIBER, W. L. Die alten Kräuterbücher. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

SCHUBERT-SOLDERN. Anders Zorn. (Die Graph. Künste, XXVIII, 1.)

SEMRAU, M. Ein Madonnenholzschnitt. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

STRANGE, E. F. Japanese Colour Prints. (Viktoria and Albert Museum Art Handbooks.) 8°. p. 148. London, Wyman.

VASEL, A. Sammlung graphischer Kunstblätter, nebst Anhang: Aquarelle und Handzeichnungen. Zusammengestellt und beschrieben. XVI, 388 Seiten mit 10 Abbgn., gr. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 6.

VI. GLAS. KERAMIK

DILLON, E. Porcelain. 8°. p. 456. London, Methuen 25 s.

ENGELBRECHT, K. Neue Vorlagen für Kunstglaserei. 18 autographische Tafeln enthaltend 54 Motive. 4°. Hamburg, Boysen & Maasch. M. 4.

GRADL, M. Bunte Verglasungen. 24 farbige Tafeln gr. Folio. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 40.

KINON, N. Farbige Vorlagen für moderne Verglasungen. 130 Entwürfe auf 30 meist mehrfarbigen Tafeln 4°. Berlin, Spielmeyer. M. 50.

MASNER, K. Ein venezianisches Glas des XV. Jahrhunderts. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

— Ein Wiener Porzellanservice mit Geburt und Triumph des Cupido. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BENN, R. D. Style in Furniture. With Illustr. 8°. p. 354 London, Longmans. 21. s.

BERGER, H. Neue Zimmereinrichtungen von Paul Lang. (Innen-Dekoration. Nov.)

Buffets and Sideboards, past and present. (The House Beautiful, Nov.)

HOUBEN, H. Kirchliche Schreiner- und Holzbildhauerarbeiten. 45 Vorlagen auf 24 Tafeln Folio. Ravensburg, O. Maier. M. 12·50.

K. H. O. Ein Beitrag zur Einrichtung von „Kinderschlafzimmern". (Kind und Kunst, Okt.)

MACQUOID, P. A History of English Furniture. Folio. London, Lawrence & Bullen.

MELANI, A. Residenza intagliata in legno nel Pallazo Comunale di Pistoia. (Arte ital. dec. e ind., XIII, 8.)

ZIMMERMANN, W., Das Beizen und Färben des Holzes. VI, 81 S. 8°. Barmen, Selbstverlag. M. 1·50.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BEUTEL, E. & K. PUGL. Beiträge zur Gusstechnik des modernen Kunstgewerbes. (Zentralbl. für das gewerbl. Unterrichtswesen in Österreich, XXII, 4.)

Il Cofano per la bandiera di battaglia della corazzata „Regina Margherita". (Arte ital. dec e ind., XIII, 4.)

La Facciata di una nuova casa in Milano. (Balkongitter.) (Arte ital. dec. e ind. XIII, 7.)

GREMPLER, W. Die Bronzeciste von Klein-Zöllnig. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

PERNICE, E. Untersuchungen zur antiken Toreutik. (Jahresh. des österr. archäol. Institutes, 2. Heft.)

POLLAK, L. Griechischer Spiegel aus Cumae. (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts, 2. Heft.)

SIXL, P. Entwicklung und Gebrauch der Handfeuerwaffen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 8.)

STERN, E. v. Ein Bronzegefäss in Büstenform. (Jahreshefte des österr. archäol. Instituts, 2. Heft.)

WEGELI, R. Inschriften auf mittelalterlichen Schwertklingen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 8.)

WEINITZ, F. Der Hundertpfünder Asia. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 8.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

JUNGNITZ, J. Beiträge zur Geschichte der Goldschmiede Paul und Fabian Nitsch. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

MASNER, K. Ein Schmuckfund aus dem Mittelalter. (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. III.)

PURY, P. de. Encensoir, navette et plateau. (Fribourg artistique, 4.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

WEINMEISTER, P. Namen von Münzmeistern und Stempelschneidern auf hessischen Geldstücken. Nachtrag. (Hessenland, XIX, 19.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GRAUTOFF, O. Der freie Eintritt in die Kunstsammlungen Italiens. 16 S. 12°. München, Callwey. 30 Pfg.

MAREŠ, Frz. und J. SEDLÁČEK. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen. X. Politischer Bezirk Wittingau. Mit 151 Textabbildungen und 5 Tafeln. 127 S. 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 4.

AACHEN

BEISSEL, St. Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei und Textilkunst. 35 Lichtdrucktafeln mit 11 S. Text. Fol. M. Gladbach, B. Kühlen. M. 30.

BERLIN

BODE, W. Das Kabinett Simon im Kaiser Friedrich-Museum. (Kunst und Künstler, Nov.)







